nr. 2
(26)

cinema

revista lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI — FEBRUARIE — 1965





Irina Gărdescu care debutează în filmul lui Francisc Munteanu „La patru paşi de infinit" (foto I. Hananel)

Din sumar:

Revista CINEMA în vizită la Institutul de artă teatrală şi cinematografică.

D. I. SUCHIANU:
Cronica filmului „Titanic-vals"

OV. S. CROHMĂLNICEANU:
Alain Resnais

ENRICO ROSSETTI:
Fellini se spovedeşte

ION OROVEANU:
Scenografie şi decoraţie

VALERIAN SAVA:
Superlative şi ambiguitate în critica de film

S. DAMIAN
Neorealismul azi

MARCEL MARTIN:
Tendinţe noi în cinematografia contemporană

CRONICA FILMULUI STRĂIN:
„Tovarăşii"
„Un nou ghilgameş"
„Cine-i criminalul?"
„O stea cade din cer"
„Ianaşek"

CORESPONDENTE, MERIDIANE, SECVENTE, INSTANTANEE

În acest număr fotografiile au fost executate de Petre Iordănescu, Alexandru Bîlu, Natale Dumitrecu, Mihai Brazdeş şi Maria Catargiu.

Annie Girardot şi Marcello Mastroianni în filmul lui Monicelli „Tovarăşii"





REVISTA „CIN
ÎN VIZITĂ LA
INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ŞI CINEMATOGRAFICĂ



Radu BOROIANU

Posibilităţi noi

Pentru actualele serii de studenţi există astăzi posibilităţi noi de pregătire multilaterală şi modernă, îndeosebi în urma creării Arhivei de filme şi a condiţiilor de documentare de care dispune Asociaţia cineaştilor, recent înfiinţată. Se ştie că într-un Institut de artă, îndeosebi primii ani sînt dedicaţi acumulării, urmînd ca în anii superiori, o dată cu îmbogăţirea şi precizarea cunoştinţelor, să capete o pondere mai mare lucrările practice, încercările artistice proprii, pregătirile pentru lucrarea de diplomă. Dacă la lecţiile de istoria cinematografiei, studenţii iau cunoştinţă treptat, cronologic, cu realizările reprezentative ale curentelor, şcolilor şi marilor personalităţi ale ecranului, catedrei de măestrie regizorală Arhiva de filme îi poate pune la dispoziţie chiar pentru primii ani de studiu creaţii dintre cele mai semnificative ale producţiei mondiale contemporane, pentru ca viitorii noştri regizori să crească de la început într-un spirit autentic contemporan, modern. La rîndul său, Asociaţia cineaştilor, care se pregăteşte să-i primească drept membri stagiari pe viitorii absolvenţi, are porţi largi de deschis pentru a ajuta la completarea documentării studenţilor în privinţa teoriei şi creaţiei cinematografice „la zi".

Întîlnirea redactorilor revistei „CINEMA" cu un grup de studenţi ai Institutului nu a vizat, evident, multiplele probleme didactice, care sînt de competenţa corpului profesoral. Discuţia — dedicată, la propunerea noastră, unor producţii recente ale studioului „Bucureşti" — ne-a oferit însă o imagine cuprinzătoare şi tonifiantă a pasiunii, a simţului de răspundere, a cunoştinţelor cu care conlocutorii noştri se pregătesc să susţină efortul spre împlinire al cinematografiei romîneşti.

O cinematografie începe cu tematica

Artistul se deosebeşte de meşteşugar prin aceea că nu poate să facă „orice". Este ideea care a revenit, în alte formulări, la fiecare nouă intervenţie. A trece, cu egală participare — să zicem — de la un film poliţist la unul istoric şi apoi la un al treilea, cu colectivişti, este o performanţă care se pare că nu ţine totdeauna de o deosebită disponibilitate sufletească, de o vastă cunoaştere a oamenilor, a istoriei şi a genurilor artistice. Dimpotrivă, aceasta poate să trădeze lipsa unei reale aderenţe la temele abordate, carenţe în formaţia ideologico-artistică. Aceasta ni se pare a fi un adevăr care, intuit cu claritate din vremea uceniciei, este o bună busolă pentru un creator. Formulele „să cunoaştem viaţa",



Gh. BRATIANU

„să ne documentăm", ajung să nu mai însemne nimic, dacă această cunoaştere şi această documentare nu pornesc de la interesul constant al artistului pentru anumite zone ale vieţii sociale, de la înclinaţiile sale fireşti către un anumit tip de relaţii umane. Un artist fără preferinţe în privinţa mediului, atmosferei, tipologiei, caracterelor omeneşti, a genurilor, formulelor şi modalităţilor artistice, este foarte greu de conceput. Ceea ce am reţinut ca deosebit de preţios la viitorii noştri regizori, operatori şi critici este capacitatea pe care au dovedit-o de a raporta asemenea consideraţii la creaţiile cinematografiei noastre.

„Încep cu ceea ce cred că reprezintă principala deficienţă a multora din filmele romîneşti: nu există un ataşament al regizorilor faţă de temele pe care ei le abordează" — a spus, luînd primul cuvîntul, studentul *Radu Gabrea*, din anul II al Secţiei de regie. În continuare, vorbitorul a precizat nuanţa exactă a opiniei sale. „Fiindcă nu este suficient un ataşament de principiu,

CINEMA“
LA
DE
LĂ
A-
CĂ

...ŞI CINEMATOGRAFICĂ

Sîntem în al doilea an în care Institutul de artă din Bulevardul Schitu Măgureanu îşi justifică din nou, integral, numele. S-au redeschis cursurile Facultăţii de cinematografie cu cele trei secţii ale sale: regie, operatorie, critică.

Două noi promoţii de cineaşti se află astfel în drum spre platourile de filmare şi vedem de pe acum în urma lor un şir neîntrerupt de alte promoţii care să asigure continuitatea învăţămîntului cinematografic. Realizată mai mult sau mai puţin spontan în cazul poeziei, promovarea noilor generaţii de artişti este condiţionată în cinematografie — arta cu cel mai înalt grad de profesionalitate — de rigorile şcolarităţii şi aşa cum n-am putea concepe ca vreme de cîţiva ani revistele literare să nu publice debutanţi, nici o cinematografie naţională care doreşte să intre în competiţia valorilor universale nu se poate dispensa de un flux continuu de cadre noi, chiar dacă, statistic şi numeric, necesităţile momentane ale producţiei ar părea satisfăcute.

exterior, nici simpla cunoaştere a unor realităţi obiective, nici interesul pasager — îngust profesional: regizorii nu exprimă, în toate cazurile, ceva care îi frămîntă efectiv, o problemă de viaţă, a lor sau a altora. Am văzut *Sărutul*, filmul lui Lucian Bratu. E greu de crezut că el a avut ceva de spus despre sine însuşi sau că a ţinut să comunice observaţii personale despre viaţă şi despre oameni, emoţii ale sale, proprii. Nu numai atît. Dar în *Sărutul*, ţăranii au unele comportări din care rezultă că regizorul nu cunoaşte pur şi simplu mediul pe care vrea să-l descrie". „Secvenţa propriu-zisă a sărutului e falsă — apreciază R. Boroianu, din anul II regie. Ţăranii se sărută ca în *La dolce vita* şi, psihologic, momentul anulează biografiile eroilor, conduce acţiunea spre cu totul alte traiectorii, iar începutul filmului, pregenericul şi genericul, cu femeia care se scoală din pat, e realizat fără jenă, în stil *Ana Zaccheo*.

Prezentul — a zecea muză

Foarte adesea, în unele discuţii estetice, orientarea tematică a artei nu capătă o apreciere satisfăcătoare. Cinematografia, singura dintre arte născută în epoca modernă, o artă care nu-şi poate revendica nici una din muzele Olimpului, şi-a ales drept muză Prezentul. Vagi amintiri din teoria altor arte „îi ajută" însă pe unii să găsească argumente pentru a refuza Prezentului această calitate. Se invocă, printre altele, aprecierea binecunoscută că artistul poate fi actual indiferent de timpul istoric al acţiunii şi e chiar de presupus că vagi ecouri ale teoriei „distanţei în timp", care ar favoriza capodoperele, se fac simţite şi printre cineaşti, ceea ce nu înseamnă însă cîtuşi de puţin că, implicit, ar apărea şi capodopere. Din acest punct de vedere, întîlnirea noastră cu studenţii Institutului de artă teatrală şi cinematografică „I.L. Caragiale" a marcat preocuparea acestora pentru orientarea tematică.

„Se observă — consideră studentul *Mihai Todea*, din anul I operatorie — o tendinţă de a fugi în istorie". După părerea sa, ar fi regretabil dacă, de actualitate, nu s-ar ocupa cei mai prestigioşi regizori ai noştri. Aş vrea să văd un film al lui Mircea Drăgan — a adăugat el, manifestînd interes pentru munca viitoare a acestui regizor experimentat — un film în care să-l simţim pe regizor ca pe un om care caută în viaţă rezolvarea unor întrebări pe care ni le punem cu toţii, un om febril, pasionat cercetător al contemporaneităţii."

„Trebuie, a intervenit *N. Damian*, să încercăm să influenţăm gustul publicului. Or, acest lucru nu-l putem obţine decît abordînd cu curaj probleme contemporane, exprimîndu-ne cu mijloace moderne, potrivite spiritului omului de azi. Succesul sau insuccesul de casă nu spune totul despre valoarea unui film. Cred că la noi există în prezent o goană după spectaculos, după filme cu montări fastuoase, cu multă figuraţie. Numărul excesiv de mare al ecranizărilor, în dauna scenariilor de actualitate, nu e un fenomen stimulativ. Mă adresez revistei, cerîndu-i să formuleze cu mai multă eficienţă judecăţi critice, să contribuie la dinamizarea peisajului cinematografic romînesc. Sînt filme despre care se scrie cu prea mult menajament, cusururi evidente sînt cruţate, nu se afirmă un punct de vedere clar în multe din cronicile cinematografice..."

„Nu putem crede că noi vedem nişte lucruri pe care un critic nu le vede. Dacă le vede, de ce nu le scrie?" (*Ştefan Fischer*, anul II operatorie).

Se face astfel remarcată o înţelegere realmente subtilă a esteticii filmului: tematica de actualitate apare în aceste opinii nu numai ca o preocupare de ordin ideologic, general valabilă pentru toate artele, ci totodată ca un act de cultură, menit să susţină specificul unei arte noi şi s-o apere împotriva desuetudinii, a comercialismului şi a gustului îndoielnic.

Tematica şi intenţiile nu justifică eşecurile

În această perspectivă este de înţeles aprecierea de care s-a bucurat efortul unor cineaşti de a aborda temele vieţii noastre actuale, de a sonda manifestările eticii noi, socialiste. Din păcate, în producţia studioului „Bucureşti" din ultimul an, filmele de acest fel sînt extrem de puţine, ele apar cu totul sporadic, deşi este evident atît interesul artistic al cineaştilor cît şi cel al spectatorilor de a se orienta majoritatea covîrşitoare a producţiei de filme spre ziua de azi. Ca atare, un film cum este *Anotimpuri* apare drept o „rara avis", şi reuşeşte chiar, pentru unii, să-şi facă iertate păcatele. Pentru că, din punctul de vedere al intenţiei, *Anotimpuri* a fost un remarcabil film al anului. Adică tocmai, prin acea intenţie care nu există în restul filmelor" — a opiniat *Ştefan Fischer*, cu care, în cazul acestui exemplu, alţi participanţi la discuţie s-au declarat în dezacord. „În secvenţa copilăriei, de altfel şi în celelalte povestiri, în unele părţi cel puţin, nu e vorba numai de o intenţie, ci de o calitate artistică neîndoielnică, de utilizare nuanţată şi sugestivă a mijloacelor cinematografice pentru transmiterea unei anumite viziuni asupra vieţii, proprie artistului", a insistat Ştefan Fischer. Păreri divergente a stîrnit şi un alt film de actualitate, *Casa neterminată*. Dacă studentul *Constantin Vaeni*, din anul II regie, a socotit filmul cel puţin meritoriu, colegii săi *Ştefan Fischer*, *Anca Ovanez*, *N. Damian* şi alţii l-au situat printre cele mai slabe producţii ale anului trecut. Aceasta nu ni s-a părut de loc surprinzător. Regizorul Andrei Blaier nu este la primul său film de actualitate. Precedentul, *A fost prietenul meu*, a rămas în amintirea spectatorilor. O anumită receptivitate faţă de procesele etice nu îl caracterizează neîndoielnic, după cum însuşi curajul de a renunţa la efectele facile ale subiectelor şi montărilor spectaculoase ţin — toate — de un anumit abecedar al esteticii filmului modern, pe care unii se pare că-l ignoră. Şi, fiind vorba de abecedarul unei arte atît de complexe şi contradictorii, minată de numeroase tentaţii facile, e de înţeles de ce un student din primii ani ai Institutului ţine să voteze pentru alfabetizare, chiar dacă momentan uită că alfabetul — fie el şi estetic, nu numai tehnic-profesional — nu e suficient pentru redarea marilor emoţii şi pentru plăsmuirea în imagini convingătoare a ideilor epocii noastre. În acest sens, *Timotei Ursu*, din anul I regie a venit cu o precizare care ni s-a părut utilă. „Noi nu sîntem critici de film şi ca atare nu avem pretenţia să sesizăm problemele în totalitatea lor. Observaţiile pe care le facem ţin de preocupările noastre de ordin şcolar. Încercăm să descoperim în filmele discutate — sau dacă nu să descoperim, atunci să ne fixăm în noi înşine — după o asemenea discuţie, nişte jaloane pentru munca noastră viitoare".



Claudia DIMIU

Raportul dintre temă şi operă, dintre intenţie şi realizare, a făcut obiectul unor observaţii care au continuat această „jalonare": „În filme ca *Omul de lîngă tine* sau *Casa neterminată*, viaţa tineretului este redusă la nişte şabloane. Şi în *Sărutul*, lumea care îi înconjoară pe eroi, viaţa nouă care le rezolvă dramele, apar foarte artificiale. Atitudinea nouă faţă de om se manifestă printr-o strîngere de mînă" (*Anca Ovanez*, anul II regie). „În privinţa filmelor de tineret, *Casa neterminată* şi *La vîrsta dragostei*, mi se pare că ele sînt inspirate de o literatură de slabă calitate, care provine din totala necunoaştere a vieţii tineretului de astăzi. Scenariile acestor filme sînt false, concepute didacticist. Nimic din profilul moral al noii generaţii nu transpare pe ecran. În plus, aceste filme practică o poezie de o calitate foarte îndoielnică" (*Ştefan Fischer*). „În legătură cu filmele de tineret, vreau să spun că toate sînt schematice: *Casa neterminată*, *La vîrsta dragostei* şi celelalte. S-a spus că filmul *Casa neterminată* ar avea meritul că simplifică povestirea, reducînd totul la două personaje. Dar nici asta nu e adevărat, fiindcă în acest film sînt atinse atîtea probleme, încît totul rămîne superficial. Filmul n-are propriu-zis o idee, este difuz şi realmente banal. Autorii nu-şi fixează un obiectiv bine delimitat şi nu ştiu ce vor să spună cu eroii lor. Eroii n-au caractere cît de cît definite, n-au personalitate, sînt nişte mingi de cauciuc cu care poţi face orice". (*N. Damian*).



Radu GABREA

Totul e bine cînd se sfîrşeşte cu bine?

Un jalon în plus a încercat să aşeze *Radu Gabrea*, din anul II regie, referindu-se la raportul dintre obiectiv şi subiectiv în artă: „Ecranul trebuie să fie o oglindă în care să vedem viaţa de afară, viaţa aşa cum este ea, fiindcă tocmai atunci ne dă mai mult de gîndit. Cineaştii noştri au însă

titanic vals



Foarte curioasă această ecranizare. În piesa lui Mușatescu erau unele aspecte false. Aceste aspecte supărătoare filmul le-a eliminat. Și viceversa: în piesă exista un aspect foarte interesant, poate nu îndeajuns exploatat, ba chiar nițel denaturat, dar în sfîrșit, acest aspect interesant a existat. Și filmul l-a prefăcut în altceva. Curios. Mai ales că autorul piesei a colaborat la scenariu.

Mușatescu, unul din oamenii cei mai spirituali din România, a avut bănuiala că „Titanic Vals" nu e comedie, ci dramă. O triplă dramă. Este mai întîi ferocitatea abjectă a unor burghezi săraci, jinduiți, mitocani, mîncați de mii de pofte puse-n cui. Asta le dă o mentalitate de fiară, combinată cu superficialitatea de secătură. Și cum aceste refulări sordide se petrec tot timpul, ele se vor exprima la fiecare pas în vorbe pline de năduf dar și de un pitoresc literar involuntar. Pîrliții supărați au fără voie haz, căci amărăciunea uneori dă aripi elocvenței.

A doua dramă este cea politică. Ne aflăm în 1927, la apogeul atotputerniciei liberale. Moravurile electorale, concepția despre viața publică sînt și ele exprimate în conversații purtate de aceiași pîrliți deveniți acum parveniți. O întreagă sociologie a murdăriei și a meschinelor infamii este tradusă în aceste dialoguri. Aproape că nici nu ne arde să mai rîdem, într-atîta de jalnic este peisajul.

A treia dramă e aceea a omului de treabă izolat în acest ocean de turpitudine. Aici autorul piesei a făcut un pas alături. L-a descris — și bine a făcut — pe eroul principal ca pe un Alcest tragic. Dar a alunecat pe ceastă pantă și pînă la urmă pe toți i-a cam făcut oameni de treabă. Ceea ce a fost categoric fals. Toți, afară de Spirache (Birlic) și de fiica vitregă șchioapă (Mitzura Arghezi) (trebuia desigur în economia tabloului general și un al doilea personaj pozitiv), toți, absolut toți, sînt niște perfecți monștri, lipsiți de orice umanitate. Aici nu se aplică dictonul „il n'y a pas de scélérat parfait".

Filmul a eliminat această ultimă eroare. În schimb a eliminat și cîteva conversații care oglindeau magistral mentalitatea politică de care



Ștefan FISCHER

ambiția de a rezolva ei înșiși toate dramele pînă la sfîrșitul filmului, oferind spectatorilor mai puțin adevărul vieții, cît schema gîndită de ei înșiși. Ceea ce, de multe ori, e mai puțin interesant. În filmul *Partea ta de vină*, eroul se întoarce în mijlocul colectivului. Dacă el pleca de pe șantier și nu se mai întorcea, drama era mult mai mare și mai semnificativă. De la filmul acesta, pleci liniștit și indiferent, fiindcă ți s-a dat într-un mod facil o soluție de-a gata, pe cînd de la un film de Fellini pleci și te gîndești în continuare, te gîndești două, trei zile și găsești tu soluția sau poate că n-o găsești de loc, nici după două, trei zile. Eu cred că o problemă bine pusă e mai prețioasă decît rezolvarea «cu bine» a filmului".

La același capitol, *Timotei Ursu*, din anul I regie, referindu-se la filmul *Sărutul*, a adăugat: „În filmul lui Lucian Bratu, drama se consumă în limitele ei, fără rezonanțe generalizatoare. Surîsul metaforic al Savetei în final nu se referă la vreo perspectivă care i s-ar deschide, ci la drama din urma ei, care se sfîrșește cu bine. Drama e prezentată ca fiind teribilă dar ea se termină, printr-un happy-end. Cred că această îngustare a semnificațiilor s-a produs pe drumul...

De la literatură la film

Sărutul mi se pare nu atît un film, cît ecranizarea unei nuvele literare, insuficient și neclar asimilată cinematografic. S-a pornit de la ideea că dramele războiului continuă și după ce el se termină. Ideea era interesantă, contemporană. De altfel, în genere, acest film sintetizează multe din calitățile și deficiențele filmului romînesc: idei interesante, talente autentice și, pe de altă parte, lipsa de împlinire ideologică, artistică și profesională. Ideea pe care și-a propus-o *Sărutul* trebuia explicată, demonstrată convingător, prin raportarea eroinei, al cărei bărbat a murit pe front, la contextul social în care trăiește astăzi. De ce nu se încadrează „de la sine" eroina în acest context? Pentru că mama soțului decedat trăiește încă. Și cum se rezolvă drama aceasta care ține de mulți ani? Moare soacra, iar Saveta devine liberă. Mă întreb: ce demon-



Mihai NARTI

strează acest film? Că războiul lasă urme grele? Dar în acest caz drama nu necesita propriu-zis o „rezolvare" și oricum concluzia nu trebuia să se reducă la „totul se termină cu bine". Sau poate că filmul a vrut să demonstreze că rănile legate de război sînt vindecate activ în viața noastră nouă? Dar „vindecarea" e determinată în film nu de fenomene de ordin social, ci de întîmplare: moartea accidentală a bătrînei. Cred că altceva demonstrează filmul: că un scenariu regizoral ca acesta ne poate cel mult purta cu gîndul la nuvela interesantă a lui Alecu Ivan Ghilia, dar el nu putea fi transformat într-un film eficient, clar, util, mobilizator. Regizorului Lucian Bratu trebuia să i se ceară mai multă atenție față de ideea-concluzie și o substanțială contribuție proprie la traducerea pe ecran a cuvîntului dactilografiat . *Gheorghe Brătianu* a susținut ideea colegului său: „Faptul că în filmul *Sărutul* oamenii din sat nu intervin, prin relațiile pe care viața le creează zi de zi, nu intervin într-un fel în rezolvarea dramei, acest fapt este complet lipsit de adevăr. Am stat mult timp în mediul sătesc și îi cunosc destul de bine pe țărani".

Ce mai știu studenții

„Există un decalaj între principalii realizatori ai unui film: regizorul și operatorul. Operatorii sînt cu mult înaintea regizorilor. Dar și operatorii sînt inegali. Ciubotaru a făcut o imagine bună la *Tudor*, foarte bună, însă cred că la *Sărutul* el înregistrează o scădere. O anumită inconsecvență în îmbinarea muncii operatorului cu a regizorului se constată și la *Neamul Șoimăreștilor*. Aici e vorba de un operator foarte bun, Gheorghe Cornea și de un regizor, Mircea Drăgan, despre care se știe și în alte țări că a dat filme bune. Ei vin însă acum cu o „supraproducție", în care, printre altele, se face simțită o anumită comoditate din partea operatorilor de a mai găsi și alte unghiuri și alte compoziții decît cele care sînt mai la îndemînă, văzute pînă acum de multe ori. De pildă, balul de la Curtea Poloniei e filmat static, de sus, cu candelabrul în mijlocul cadrului — nimic nou, nimic revelator (...) Regizorii noștri

vorbeam (de pildă, replicile din actul II, sc. I, p. 130, ed. 1963). Erau de o plastică într-adevăr caragialescă. Vorbesc ca valoare și calitate artistică. Fiindcă sociologia publicului din 1928 e alta decît a aceluia din „Scrisoarea pierdută". Mușatescu seamănă mult cu Caragiale și este adeseori egalul său sub raportul comicului verbal. Totuși e cea mai mare eroare să introducem pe miticii lui Caragiale în lumea lui Mușatescu. Greșeala asta, Mușatescu nu o făcuse. Filmul însă a comis-o. Și cusurul e foarte supărător. Are darul, grație falsității, să prefacă în anost ceea ce în sine avea dreptul să fie plin de duh. Toți eroii filmului parc-ar fi scăpați din „D'ale Carnavalului" sau chiar din „Politică cu delicatese". Nici unul nu-i îmbrăcat. Toți sînt costumați, deghizați, ca pentru bal mascat. Există un blestem—Caragiale care apasă greu pe cinematografia romînă. Caragiale este sinonim cu succes garantat și cineastul nu rezistă ispitelor de sirenă ale zeului Comercial. Nu știe însă că, folosit anapoda, „caragialismul" produce o consternantă anosteală. Filmul acesta prevăzut cu o intrigă bună, cu actori care ca niciodată joacă toți bine, cu replici extrem de spirituale, ba uneori chiar profunde, filmul acesta, bine completat cu adaosuri vizuale care fatal lipseau din piesa de teatru, filmul acesta este totuși categoric nesărat. Chiar transpunerea pe scenă a scrierilor lui Caragiale poate să ducă la un asemenea rezultat. S-a întîmplat așa ceva. Prima oară a fost cînd Ionel Teodoreanu, director al Teatrului din Iași, a pus în scenă cîteva „Momente" din Caragiale. Spectacolul era de un searbăd absolut, de o plictiseală infinită. „Momentele" pot fi „jucate", dar așa cum le juca însuși Caragiale, adică: citindu-le, el, și imitînd ticurile fiecărui personaj, ceea ce contrasta cu reluarea tonului de conferențiar al regizorului-cititor. Este cu totul altceva. (Bineînțeles, e vorba, aici, de teatru; ecranizarea „Momentelor" lui Caragiale e grea, dar posibilă). În tot cazul, *Titanic-Vals* păcătuiește în principal printr-un caragialism deplasat, care anostește totul.

Și prima victimă a fost Birlic. Excelentă ideea să i se încredințeze rolul lui Spirache. Birlic a fost înzestrat cu un comic fizic natural care îi dă imensul privilegiu de a nu avea nevoie să facă pe caraghiosul pentru a ne face pe noi să surîdem. El este capabil să joace rolurile grele și subtile ale unor personaje de Maupassant, de Cehov, de Jules Renard, unde un om de inimă devine mereu caraghios pe bază de înduioșare a interlocutorului. Birlic, în filmul lui Călinescu, a încercat asta, a reușit adesea, dar n-a fost lăsat să reușească mereu, căci scenariul l-a încărcat cu o mulțime de recuzite clovnărești. Scenariștii nu și-au dat seama că orice pocire exterioară a personajului era tabu. Era interzis să-i dea vestoane largi ca o cămașă de noapte în care înota intenționat oropsit. Era interzis să-i dea o pălărie grotesc căzută peste urechi. Era interzis, după moștenirea milioanelor, să-l împopoțoneze într-un costum ultrasport care îi dădea aerul de paiață împăiată. Aici, dimpotrivă, Spirache trebuia îmbrăcat cu o sobrietate, cu o corectitudine perfectă, cu haine desigur uzate, dar nici zdrențăroase, nici extravagante. Blîndețea, bunătatea, înțelepciunea personajului se logodeau în chip delicat cu fizicul naturalmente umoristic al acestui actor, compunînd un portret de profundă și complexă umanitate. În loc de asta s-a apelat, ca de obicei, la lada de recuzite Caragiale și drama pe care o dusese aproape pînă la bun sfîrșit Mușatescu s-a transformat în vodevil costumat. Nu este oare interesant — întristător interesant — cum o poveste consistentă, dialoguri spirituale, situații satirice, actori care ca niciodată jucau bine toți — nu este oare interesant cum atîtea calități pot fi brusc anulate de falsitatea fundamentală a tratării? Anacronismul este otravă sigură. Neautenticitatea istorică și împrumuturile din estetici străine fac, deodată, ca toate personajele să pară de carton și evenimentele de mucava.

Iată acum cîteva cusururi mai secundare, și prin asta tocmai foarte grave. Căci este permis la rigoare să te fi lansat într-o ordine de idei generală eronată, dar nu este permis să greșești în detalii de meșteșug. Citez, la întîmplare. Ce caută, în 1928, cuvintele „partid istoric", cînd această expresie a fost inventată de perfidia partidelor burgheze de după 23 August 1944? Ce caută în 1928 trucul cu suta ruptă în două și dată acont alegătorului, cînd asta fusese un procedeu din epoca cenzitară a colegiilor, epoca 1912, epoca lui Caragiale? Alegerile din 1928 au fost culminația metodei sincerului furt de urne. Sau, alt detaliu. Nici Caragiale însuși nu ar fi cutezat să meargă cu șarja așa departe, înscenînd burlesca înmormîntare cu dric și lăutari a locotenentului de cavalerie. Ofițerii, sub vechiul regim, își permiteau multe. Dar niciodată nu le-ar fi trecut prin cap așa ceva.

Apoi, de ce s-au păstrat în film numele absurde din piesă? Căci fusese o greșeală mare cît carul ideea de a da tuturor copiilor lui Spirache nume istorico-geografice: Decebal, Sarmisegetuza, Dacia, Traian. Asta, pentru prea multe motive ca să am loc să le explic aici. Regizorii noștri sînt împodobiți cu o consecvență vrednică de o mai bună cauză. Ei cad cu fidelitate și precizie în aceeași greșeală, mai ales cînd li se atrage atenția. Cînd s-a făcut filmul *Europolis* (alias *Porto franco)*, toți ofițerii de marină erau groaznic de jerpeliți, parcă îmbrăcați de la talcioc. Același cusur se repetă și în *Titanic-Vals*. Toți parc-ar fi niște recruți în mizerie. Afară de scurtul moment cînd căpitanul de cavalerie apare ticsit de brandemburguri de operetă. Ofițerii activi de altă dată, insuportabilă gintă, ne agasau între altele și pentru că erau oribil de spilcuiți. Un aer intenționat distins măsura distanța de la înălțimea lor la civila noastră nimicnicie. Este una din tradițiile pios transmise de generația Caragiale generației Titanic-Vals.

Titanic-Vals! Spectatorul se poate legitim întreba: „De ce Titanic-Vals"? Desigur, înțelege el că e aici o mică analogie cu scufundarea vasului pe care se afla unchiul Take. Dar tocmai de aceea trebuia scos mai mult din această idee, că doară nu degeaba a fost aleasă ca titlu pentru întreaga sinistră comedie. De altfel, melodia acelui vals e foarte „cantabilă". Mă gîndesc că ar fi putut fi un excelent leit-motiv pentru muzica de fond. Crîmpeie din vals apar cînd și cînd în film. Dar nu ca leit-motiv. Și-apoi textul valsului e foarte umor 1918—1928. Ar fi contribuit la comicul de atmosferă al epocii, de pildă această variantă:

Marinarul Florea, planton la cătare,
Zise cu glas tare: „Se vede-un iceberg!"
(ortografie fonetică)
Ș-atunci deodată vaporul cel mare
Se izbi cu furie în icebergul tare.

Nu degeaba a ales Mușatescu acest titlu, care trebuia să amintească mereu că toate crapuloasele bucurii și mitocăneștile întreprinderi ale familiei sînt bazate pe o moarte pios dorită. Ferocitatea moravurilor 1928 se oglindește perfect în acest fragment de cînt. Și ar fi fost una din rarele ocazii cînd o bucată muzicală cîntată, departe de a face efect de music-hall, dimpotrivă adîncește ideea majoră a operei.

D.I. SUCHIANU



Anca OVANEZ

mai suferă de o «boală»: își aleg uneori actorii după niște criterii... că stai și te întrebi ce anume au avut în cap. De exemplu, Ana Maria Nicolau, în *Neamul Șoimăreștilor:* ce are ea comun cu personajul sadovenian, cu atmosfera cărții, cu epoca evocată?" *(Gh. Brătianu).*

„În ceea ce privește interpretarea actoricească din *Sărutul*, ea este inegală. Grațiela Albini se dovedește încă o dată o excelentă actriță de film, de film psihologic, deși post-sincronul a împiedicat-o să realizeze totdeauna unitatea dintre joc și rostirea replicilor. În schimb, interpretarea lui Emanoil Petruț mi s-a părut cu totul exterioară. Poate nu numai din vina lui, ci și din cauza dialogurilor care de multe ori nu sînt firești (...) Mi-a plăcut mult, în *Sărutul*, secvența cu șoferul neamț. Momentul mi s-a părut cinematografic și am crezut chiar că filmul își va veni în fire. (...) Trebuie apoi semnalat progresul coloanei sonore în filmul romînesc: nu numai din punctul de vedere al



Mihai TODEA

înregistrării, dar și din acela al acordării sunetului cu nuanțele ideii artistice, de pildă sunetul acela de clopot, realizat într-o gamă minoră". *(Timotei Ursu).*

„Atunci cînd e cazul să se apeleze la ecranizări, nu cred că trebuie să intervină criteriul «popularizării» scriitorului respectiv, ci trebuie să se cîntărească interesul și cîștigul pe care arta cinematografică însăși l-ar avea eventual, transpunînd în limbajul său, opera respectivă. Dar chiar dacă ne-ar interesa «popularizarea» scriitorilor prin filme, nu cred că Sadoveanu ar avea nevoie de așa ceva. Aș spune că ar fi mult mai justificat și mai interesant un film după «Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război»,



Constantin VAENI

de Camil Petrescu. Și, în genere, ar trebui să se pornească de la ideia artistică conținută în roman și nu de la ceea ce se spune în recenzii sau în prefețe. (...) Cît despre interpreți, dacă Liviu Ciulei a fost bine inspirat lansînd-o pe Irina Petrescu, nu același lucru se poate spune despre regizorii care le-au descoperit pe Florentina Mosora, Florina Luican sau Ana Maria Nicolau. Nu vreau să-mi vorbesc de rău colega, poate să aibă talent, dar Florina Luican nu era potrivită pentru rolul din *Un surîs în plină vară:* are o apariție de balerină, nu de țărancă" *(Claudia Dimiu*, anul I critică).

„În *Sărutul*, tractoriștii sînt îmbrăcați în elegante costume de aviatori, iar în *Neamul Șoimăreștilor*, costumele par — toate — chiar acum scoase de la garderobă" *(Gh. Brătianu).*

Elogiul documentarului romînesc

Remarcînd calitățile unora dintre documentarele produse de studioul Alexandru Sahia, vorbitorii nu au uzat de superlative, dar au semnalat tematica interesantă și căutările artistice de multe ori inovatoare ale unor documentariști. „*Marile emoții mici* al lui Doru Segal — a opinat *Ștefan Fischer* — este una din realizările recente ale documentarului romînesc care merită laude și care deschide o cale de urmat" — deși, am adăuga noi, manifestă o oarecare timiditate, iar abilitatea pe care o dovedește, o așteptăm probată în teme mai dificile. *Mihai Narti*, din anul II operatorie, crede chiar că „există, la noi, două cinematografii: școala de filme documentare, foarte bună și cinematografia cu actori, care e nedefinită..." Fără a subscrie integral unei astfel de delimitări, am reține însă ca fiind îndreptățită întru totul următoarea observație a studentului *Gh. Brătianu:* „Studioul Sahia ne demonstrează că se pot face filme de actualitate. Oamenii noștri iubesc actualitatea și dovadă este interesul pe care ei îl manifestă față de unele documentare și față de jurnalele Studioului Sahia". În schimb, cîte filme într-adevăr și întru totul bune a dat studioul „București" în 1964?

REPORTER

COLOCVIU

Consecințele

Realizînd una din cele 11 serii de ecranizări clasice aflate aproape concomitent în producție în 1964, Paul Călinescu ne face să constatăm încăodată că tematica întîmplătoare, improprie cerințelor actuale ale ecranului, abordată de la un film la altul de către regizorii noștri îi lipsește încă pe mulți din ei de posibilitatea conturării unui profil propriu, chiar atunci cînd nu se ajunge la rezultatele atît de elocvent înfățișate de pana autorizată și subtilă a lui D.I. Suchianu.

Nici mediul social, nici timpul acțiunii, nici caracterele, nici unghiul de vedere, nici genul, nici stilul nu unifică în vreun fel cele 5 filme realizate pînă în prezent de Paul Călinescu, nu ne ajută să descifrăm vreo continuitate de preocupări: un film cu valențe poetic-documentare despre elanul patriotic al brigadierilor de la Bumbești-Livezeni (*Răsună Valea*), altul — riguros realist — despre țăranii lui Marin Preda (*Desfășurarea*), o comedie sentimental-grotescă despre orășeni (*Pe răspunderea mea*), o încercare de a ilustra — în afara oricărei transfigurări — lumea exotic-cosmopolită a lui Jean Bart (*Europolis — Porto franco*). *Titanic-Vals*... continuă acest vals fără muzică.

Primele două — și în deosebi *Desfășurarea* — s-au reținut totuși ca date importante în cinematografia noastră: regizorul se ocupa de fenomene cu care era contemporan și cultiva plein-air-ul. Erau roadele experienței sale de documentarist care, dincolo de simpla înregistrare a unor evenimente sau peisaje, îi prilejuise printre altele o revelatoare investigație social-entografică în Țara Moților (filmul cu același titlu primind în 1958 și o distincție la Veneția). Vitalitatea eroilor și pregnanța volumelor, un fel de solemnitate candidă au trecut parcă din acest documentar în *Desfășurarea*.

Abandonîndu-se ulterior livrescului, perseverînd în ecranizări din literatura antebelică, regizorul și-a ignorat vocația. Iar dacă în *Porto franco* mai resimțeam, ca un vag ecou întîrziat, o undă de autenticitate, în *Titanic-Vals* ea este cu totul sufocată și în această privință nu e nimic de adăugat la ce spune cronica. În lipsa unor noi elemente de referință, nu e de mirare că regizorul a căutat sprijin la stilul Caragiale, în așa fel încît filmul ar fi fost vetust chiar în 1930. Inspirația celor care i-au oferit regizorului spre transpunere piesa lui Mușatescu a ignorat la rîndu-i cu dezinvoltură nu numai necesitățile tematice și ideologice actuale ale filmului romînesc în ansamblul său, dar — implicit și nu mai puțin dureros — și ceea ce l-ar fi putut ajuta pe regizor să-și împrospăteze percepția, să-și acorde stilul cu respirația realității contemporane.

Valerian SAVA

Care este valoarea experimentului cinematografic

Fiind de acord în linii mari cu punctul de vedere al lui D.I.Suchianu sînt tentat totuși să aduc unele adaosuri și chiar să combat unele raționamente. De pildă, n-aș considera drept un merit asemănarea pe alocuri a umorului lui Mușatescu cu cel al lui Caragiale (nefiind vorba decît de o asemănare în spirit), ci mai degrabă o scădere doar a scenariului, nu și a piesei din acest punct de vedere, mai ales că această asemănare este rodul unei căutări, al unui efect scontat (aci sînt de acord cu D.I. Suchianu), după ce piesa „Titanic-Vals" își afirmase timp de cîteva decenii spiritul ei original. Tudor Mușatescu a surprins atunci cu strălucire metehnele generației ce a urmat lumii lui Caragiale. Și dacă ținem cu orice preț (din dorința de a stabili unele similitudini) să asociem și alte condeie celui al lui Mușatescu, în caracterizarea unor tipuri și a unei epoci, atunci poate fi foarte bine vorba de un alt Caragiale, și anume de Matei, cel puțin în privința unui personaj: Pirgu.

Pe de altă parte, aș întreba: cu ce anume a servit filmul lucrarea lui Mușatescu? Lungind-o prin exterioare și amputînd-o în substanța ei dramatică? Aceasta să fie valoarea experimentului încercat cu transpunerea în film? Pentru că nu pot crede că s-a inovat aici în spirit cinematografic adăugîndu-se niște exterioare unei piese ce trăiește de fapt prin atmosfera de interior a celor două gospodării Spirache: cea săracă, de funcționar oropsit, și cea ajunsă, parvenită. Invocarea străzii pentru acțiunea piesei nu aduce nimic convingător. Ea rămîne o simplă încercare de reconstituire, destul de săracă și de amorfă, poate doar cu unele merite strict decorative. Așadar, pe lîngă întemeiatele și prețioasele observații ale lui D.I. Suchianu trebuie să constatăm, cred că ne aflăm în fața unei pelicule ce pune în evidență păcatele unui debut cinematografic. Să fie oare cazul?

Mircea ALEXANDRESCU



Însemnări la DIALECTICA AFIRMĂRII NOULUI

Unele formulări stilistice ale presei noastre cinematografice riscă a deveni automatisme de gîndire, viciind de multe ori judecata estetică. Ne-am obișnuit, de pildă, să scriem: „Cele mai bune realizări ale artei occidentale demască..." sau „Arta realist-socialistă afirmă..." Formula — justificată în general — nu satisface deplin cînd intrăm în discuția fenomenului viu, totuși o cunoscută încăpățînare și comoditate a spiritului, tinzînd să folosească orice expresie bine înrădăcinată, ne silește și în cazul acesta să operăm cu ea, fie și orbește. Adevărul este că dialectica „demascării" și „afirmării" nu e deloc atît de schematică și ar fi trist ca noi să rămînem la optica aceasta în alb-negru: „Vestul demască, Estul afirmă". Ar fi trist și în cele din urmă n-am mai înțelege nimic din *Hatari*, din *Umbrelele*, nici din *Nouă zile dintr-un an*.

Din aceste puncte de vedere, două filme sovietice — *Ziua fericirii* și *S-a întîmplat la miliție*, filmul maghiar *Legenda din tren*, ca și ultimul film al bulgarului Vîlceanov — *Inspectorul și noaptea*, alese dintre cele mai recente producții ale țărilor de democrație populară vizionate de spectatorii noștri, ni se par capabile să suscite interesul unei discuții, evitînd detaliul propriu cronicii ca și generalizarea abuzivă cu caracter „exemplar". Nu avem de-a face cu capodopere, asta trebuie spus, dar există aici semnificații substanțiale care, în anumite perioade de răscruce, se dovedesc de o fertilitate mai mare decît o capodoperă izolată și încremenită, ca o „culme"...

Ziua fericirii (regizor I. Haifiț, scenariul I. Gherman) și *S-a întîmplat la miliție* (regizor S. Azarov, scenariul I. Meffeț) sînt mai mult decît notabile pentru ceea ce numeam la început dialectica afirmării. Primul, mai elaborat estetic, în care simți tot timpul nostalgia autorului după perfecțiunea *Doamnei cu cățelul*, al doilea, mai stîngaci, lucrat mai bătrînește, dar mai profund ca viziune — ne pun din nou în fața formulei găsite cu ani în urmă, în lupta pentru demitizarea „eroului ideal", dar folosită din ce în ce mai timid după cîteva succese excepționale ale cinematografiei sovietice (*Balada soldatului*, *Dragostea lui Alioșa*): eroul reflexiv. Reflexiv, înainte de a fi „pozitiv", „înaintat" și etichetat. „Cavalerul stelei de aur" nu gîndea, nu acționa, nu afirma de fapt nimic. Nu exista. Era o mașină cibernetică aurită, căreia i se insuflase un program, un cod. A urmat o fază conceptuală ceva mai evoluată: eroul avea la patru calități, patru lipsuri — faza dozărilor. „Soldatul", Alioșa (*Balada Soldatului*) (*Dragostea lui Alioșa*) erau făuriți din alt aluat — și, în primul rînd, nu mai aveau nimic cu mașinismul: ei gîndeau. Înainte de a ști dacă ceea ce gîndeau e bine sau rău, gîndeau — cu capul lor, cu ochii lor, căci mai ales în film ochii aparțin — ca și în anatomie — creierului. Străbăteau viața, viața îi străbătea cu semnificațiile ei majore pînă în suflet, ei trebuiau să privească, să aleagă, să decidă, să afirme și deci să disocieze, într-un cuvînt să înțeleagă. Concluzia finală — marcînd decisiv superioritatea lor morală — creștea sub ochii noștri și ne convingea mai profund decît cea mai justă dintre tezele juste rostită însă aprioric. E drept că Alioșa, Ivan, „soldatul" aveau un avantaj tainic: adolescența — și aici e un teren predestinat artistic pentru o victorie a frumosului și adevărului, cînd acestea vin și din candoarea și delicatețea vîrstei fragede.

Heifiț și Azarov reiau formula din acest punct, dar o plasează în alt context biologic: eroii lor nu se maturizează, sînt maturi, privirea lor asupra lumii nu mai are candoare, naivitate, forța lor morală se afirmă pe alte căi. Maiorul lui Azarov e în pragul pensionării, singura fotografie din camera sa e aceea a fiului căzut în război. Lectura preferată: „Viața animalelor", în fiecare seară, înainte de culcare. Viața oamenilor îi e prea bine cunoscută; apartamentul îl împarte cu o văduvă, duminica maiorul iese cu fiul acesteia să dea de mîncare elefanților din grădina zoologică. Doctorul lui Heifiț, mai tînăr, suportă în fiecare dimineață — după gărzile de noapte petrecute în mașina spitalului de urgență — imputările mamei: „de ce nu te căsătorești, Șura?" E un burlac cu mici „aventuri", tutelînd trei nepoți rămași în casă după moartea surorii sale. Realitatea nu mai e privită cu extaz naiv, uimirile nu le aparțin. Viața nu i-a acrit, i-a înnăsprit. Sînt oameni care afirmă greu, zgîrcit, suspicioși cu vorbele mari, urînd retorica. Doctorul se ferește de „te iubesc", visează la „femeia necesară", maiorul spune atît: „îți trebuie nervi de oțel ca să lucrezi în miliție, să înfrunți zilnic murdăria"... Pentru amîndoi, umanismul a încetat să mai fie un discurs, un afiș, ei trăiesc clipă cu clipă „tehnica" lui, sînt tehnicieni ai umanismului: doctorul salvează noapte de noapte oameni și doar reporterii televiziunii pot bate toba pe tema „eroismului" lui Biriuzov; el se simte necesar, e singura voluptate. Maiorul lucrează la „serviciul dispăruților în război". Un fiu — acum soldat — își caută tatăl de care nu mai știe din 1941. Maiorul trimite scrisori la toți cei numiți Kravcenko, foști marinari ai Flotei Baltice. Sînt sute de scrisori, urmărite încăpățînat, pînă la obsesie — dactilografele miliției îl consideră „nebun"... Amîndorura omenia le e structurală, sînt de meserie: „oameni", și, ca orice meseriași conștiincioși, nu admit să fie împiedicați de la exercitarea profesiei. Inerția, insensibilitatea, filistinismul, plictiseala, egoismul irațional — toate deformațiile maligne ale personalității îi solicită imediat, îi mobilizează într-o luptă a cărei primă caracteristică este tenacitatea critică. Reflexivitatea gîndirii (și privirii) nu mai e poematică, poetică — cum se întîmplă la adolescenții precedenți —, ci cu preponderență critică (nu criticastră), aspră, discriminatorie, ca ori de cîte ori operează inteligența matură. Iată cum ceea ce numim de obicei „afirmarea idealului" capătă de astă dată un aspect mult mai interesant și devine mai robustă ca emoție, prin urmărirea unor procese de desolidarizare, de respingere a inumanului „demascăt" expresiv și concis, sacrificînd moralizările deplasate și discursive.

Inspectorul și noaptea și mai ales *Legenda din tren* (regizor Renye Tibor, scenariul Ban Istvan) aduc bune sugestii în problematica eroului și a tonului lui, deși perimetrul locurilor comune acceptate nu e depășit prea grav. Filmul maghiar se constituie din cîteva povestiri relatate în tren de membrii unei brigăzi de sudori entuziasmați de calitățile morale ale șefului lor. Se iau toate măsurile de prevedere ca acest Karoly să nu

...gică. Doctorul
... dimineață —
...șina spitalului
... te căsătorești,
..., tutelînd trei
...ii sale. Reali-
...mirile nu le
.... Sînt oameni
... vorbele mari,
... „te iubesc",
...pune atît: „îți
...ție, să înfrunți
... umanismul a
...i trăiesc clipă
... al umanismu-
...oameni și doar
...tema „eroismu-
... singura volup-
...dispăruților în
...caută tatăl de
...mite scrisori la
...inari ai Flotei
...te încăpățînat,
...ei îl consideră
...ructurală, sînt
...riași conștiin-
...exercitarea pro-
...nismul, plicti-
...națiile maligne
...i mobilizează
...ste tenacitatea
...rii) nu mai e
... la adolescenții
...că (nu criticas-
...te ori operează
...mim de obicei
...tată un aspect
...stă ca emoție,
...arizare, de res-
...esiv și concis,
...cursive.
...egenda din tren
...van) aduc bune
...nului lui, deși
... nu e depășit
... din cîteva po-
...rigăzi de sudori
... șefului lor. Se
... Karoly să nu

FATA CU TRANDAFIRUL

Fără a fi o frumusețe spectaculoasă, asaltată deopotrivă de regizori și de fotografii caselor de mode, o fată cu ochi mari, întunecați, cu un trandafir în mînă, apare în filmul romînesc prin intermediul *Casei neterminate* de Andrei Blaier. Despre construcția și concepția filmului, despre reușitele și episoadele lui discutabile am vorbit cu alte prilejuri. Ne propunem în acest portret să relevăm matura reușită actoricească a interpretei principale, Lia, care are în film glasul și înfățișarea Valeriei Seciu. Se cuvine așadar să afirmăm din capul locului că n-avem de-a face doar cu o apariție plăcută, nu ne aflăm în fața unei mlădițe care etc., etc. Putem nota cu bucurie și certitudine, alături de numele protagoniștilor înzestrați ai ecranului nostru numele proaspetei absolvente a Institutului de teatru „Ion Luca Caragiale" Valeria Seciu.

Sînt debuturi și debuturi... Există juni primi care, asemeni zmeilor din poveste, își trimit înainte buzduganul, „debutează" în film cu mustața, apar într-al doilea cu bicepșii, își trimit, spre a-i reprezenta, într-al treilea, vocea fatală pentru ca, în sfîrșit, să pună într-una din multele pelicule și o firavă umbră de talent. Multe actrițe debutează cu sînii, ori cu gambele și procesul artistic pare încheiat; în „Hamlet" ori în „Chirița în provincie" surîd egal, etalează veșminte anacronice și își flutură coame neverosimil colorate ca-n Salvador Dali.

Există — din fericire destul de multe — fete care, înaintea flaconului de parfum exotic, își doresc cărți „plicticoase" — clasici de pildă — care văd de 9 ori un film cu Giulietta Masina, care mai dorm cu păpuși la căpătîi și visează roluri mari, învățînd în prealabil, în fața oglinzii, toate partiturile...

Una dintre ele a fost rugată să primească un trandafir în prima secvență a unui film și, vreme de o oră și jumătate, să-l piardă și să-l regăsească, descoperindu-se și „povestindu-se" mut, cu sobrietate și candoare.

E rolul Liei din *Casa neterminată*, film scris de Dimos Rendis și învestit, în intenție, cu datele poeziei. Filmul e lesne de narat: doi tineri, pe care întîmplarea îi apropie, descoperă o casă neterminată, un bloc în construcție și, investigînd odaie cu odaie totul, recompun viața, o anticipează între pereții goi cu luminile și penumbrele sale. Am admirat la Valeria Seciu (ca și la colegul ei, Valeriu Săndulescu, de altfel) deplina înțelegere a finalizărilor poetice ale scenariului. Ea se comportă cu totul firesc, are un mers încetinit, ai zice inexpresiv, dar profund logic, punctînd desfășurări lăuntrice de gînduri, e de o mîndră modestie și dovedește o mare familiaritate cu pelicula, logodna cu ecranul e certă. Nici o clipă, tînăra interpretă nu e „actriță", adică nu-și oferă recitaluri, piese de virtuozitate străine de context și asta în ciuda amănuntului (cam livresc, nu-i vorbă) că ea nu e — în film — o studentă oarecare, ci una la un institut de... teatru. Jucîndu-se pe sine, Valeria putea risca să nu se integreze, logic, acțiunii. Totuși, și aici e marele ei merit, ea s-a jucat pe sine și ceva mai mult decît atît: o gestică generalizatoare, intuirea expresivității portretelor colective, topirea propriilor efecte de interpretare — dantele — în economia (pe planul ideilor) a spectacolului, toate acestea au condus la succes.

În primele secvențe, în care acțiunea este prea trenant-expozitivă, ritmul încetinit nu-i îngăduie să se releve pe deplin. Pe parcurs ea trăiește, comprimate în momente, în clipe, stări contradictorii: e meditativă, voluptuos îngîndurată ori, dimpotrivă, explozivă (e aici ceva din Veverița-Samoilova) aproape de disperare. Calmă, cu ochii îngîndurați, împleticindu-se copilărește, ea își regăsește floarea cu gesturi mereu noi, și floarea pare astfel mereu alta, fiecare „pierdere" a ei, e un sentiment consumat, o emoție încercată.

Nu vom nota aici, cu inutilă prudență, scăderile acestui rol, evidente și ele pe-alocuri. Aceste scăderi țin, în cea mai mare parte, de carențele filmului, semnalate de către presa cinematografică. Vrem numai să aplaudăm debutul unei actrițe căreia perseverența profesională și armonia etică îi pot aduce mari izbînzi.

Valeria (Veronica Micle din piosul spectacol dramatic „Eminescu" scris pentru Național de către Mircea Ștefănescu) are toate șansele să strălucească atît în luminile rampei cît și sub flacăra „arcurilor" cinematografice...

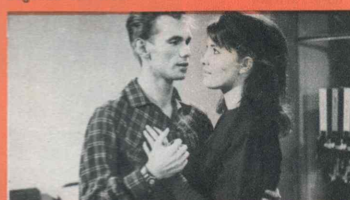
Gheorghe TOMOZEI

fie considerat „un sfînt", ci un-om-ca-toți-oamenii, deci care bea și greșește în numele cinstei. Interesul nu e însă aici, ci în sinceritatea care străbate această operație de dozare a „umanului". Nu se evită o anumită obsesie senzuală, reală, a acestor bărbați care bat șantierele; apar foarte distincte antipatia față de impostură și „deșteptăciune", micile enervări — de atîtea ori decisive ca un guturai în viața unui îndrăgosit — cauzate de birocrați și cotidian; există un suflu al singurătății creatoare, tonice, care nu trebuie tratată demagogic. În sfîrșit, filmul are un ton nesofisticat, direct fără supralicitări, aparținînd șantierului și oamenilor lui. Mai fin — dar cu unele ostentații de autor prea spiritual — *Inspectorul și noaptea* e o tentativă de portretizare inteligentă a unui om încărcat de nenumărate legende și mistere: detectivul. Se reușește o demistificare a tipului, o extragere din excepționalul livresc și prejudecată, omul adus pe pămînt, între oameni, fără aureola infailibilului. Detectivul e din speța noastră, cu indispozițiile și tracasările obișnuite, avînd în plus față de noi, semenii săi, doar o problemă: cine a ucis? Sugestia nu e foarte complicată, apelul la inteligență și forța ei atotputernică nu e foarte subtil, totuși filmul se înscrie cu bune rezultate în aceeași tendință spre reflexivitate sporită și în orice caz ni se pare mult mai substanțial decît *Soare și umbră* unde Vîlceanov, intrînd într-o polemică prea explicită estetic cu Antonioni, Resnais și alți creatori occidentali, ajunge la un experiment artificios de multe ori neconvingător și crispat. Căci confruntarea ideologică e străină de replica simplistă, gen: „Unui film angoasat al lui Fellini îi răspunde un film luminos al lui Ciuhrai sau Vîlceanov".

În confruntarea internațională — foarte complexă pe planul artei, divergenței de conținut corespunzîndu-i o convergență mondială în rafinamentul tehnicii artistice, imposibil a fi ignorată — nu au valabilitate decît răspunsurile sincere ale artistului legat de solul său, de întrebările și frămîntările poporului său. Fără o bază națională, fără o forță de expresie națională, umanismul socialist nu se poate afirma plenar, depășind polemicile de conjunctură, neinteresante pentru acea Arîă necesară omului ca să învingă.

Radu COSAȘU

Legenda din tren



Balada soldatului



Inspectorul și noaptea





KAREL REISZ despre „FREE - CINEMA"

Pe Karel Reisz nu-l tentează „interviurile-pistol". Unui reporter grăbit, dornic să recolteze opinii estetice concentrate în cîteva „pilule", cunoscutul om de cinema englez îi poate apărea taciturn, înclinat spre solitudine. Eroare! Reisz se arată un interlocutor minunat, dornic să-și împărtășească impresiile atunci cînd simte că cel cu care discută este realmente interesat de tema abordată. Îi place să fie lăsat să vorbească, să-și dezvolte ideile expuse inițial; face acest lucru cursiv, inteligent. Nu de puține ori în timpul conversației un zîmbet ușor ironic și un cuvînt de duh aruncat în mijlocul unei fraze grave vin să cenzureze tot ce ar putea fi interpretat ca infatuare ori pedanterie. Acestui realizator a cărui personalitate îți rămîne multă vreme în memorie, am avut prilejul să-i adresăm în vară, la Karlovy Vary, cîteva întrebări în legătură cu fenomenele cele mai reprezentative din cinematograful britanic contemporan.

— Dumneavoastră care v-ați făcut remarcat atît prin activitatea dusă la revista „Sequence" (între 1947 și 1951), cît și prin participarea la primul program al „Cinematografului liber" (februarie 1956) cu scurt-metrajul *Mămica nu dă voie* (coautor Tony Richardson), vă considerați printre organizatorii unei noi școli cinematografice?

— Denumirea de „școală" mi se pare, în cazul de față, prea pompoasă. „Free-cinema"-ul n-a pornit de la nici un fel de înclinații spre academism. Dimpotrivă. A început prin a sfida tot ceea ce era sclerozat în cinematograful britanic. Fără îndoială revista „Sequence" a avut un cuvînt de spus. Dar „Cinematograful liber" s-a afirmat mai ales, practic, prin cele dintîi scurt-metraje care au alcătuit primul program de filme care exprimau o atitudine comună, un stil. Printre aceștia mă aflam și eu. Asta ar fi ceea ce s-ar chema „rolul meu organizatoric".

— Așadar, cei care s-au grupat sub emblema „Free Cinema"-ului, au manifestat o atitudine de frondă față de cinematograful „fabrică de vise".

— Desigur. Motto-ul sub care eu și Tony Richardson am prezentat scurt-metrajul *Mămica nu dă voie* a fost: „Am căutat să filmăm realitatea acestei lumi". La rîndu-i Lindsay Anderson vorbea de „neașteptatele semnificații ale vieții reale". Asocierea, în anii următori a altor cineaști la punctele de vedere exprimate în gruparea noastră nu i-a împiedicat nici pe ei (ca de altfel nici pe alți cîțiva din cei vechi) să realizeze unele filme în studiouri care preferă producțiile comerciale. Încă o dată „Cinematograful liber" a refuzat să respecte rigorile, dogmele unei școli de tip clasic.

— Afluența literaturii scrise de generația „tinerilor furioși" — afluență începută din 1959, o dată cu ecranizarea romanului lui John Braine „Drumul spre înalta societate" — a conturat, se pare, direcții noi de evoluție în cadrul „Free-Cinema"-ului. A schimbat oare această suprasaturare beletristică reacțiile inițiale, a făcut să se renunțe la tonul de frondă?

— *Drumul spre înalta societate* nu înseamnă pentru „Free-Cinema" doar primul film de lung metraj, ci mult mai mult. O literatură nonconformistă venea să sprijine un cinematograf nonconformist. John Osborne, Allan Sillitoe, John Braine și încă alții se apropie de grupare, îi oferă adecvate surse de inspirație. Așa am putut depăși perspectiva de suprafață asupra faptelor, așa am ajuns la analiza psihologică. Observația s-a diversificat. Mediile cercetate s-au înmulțit. Investigația socială a cîștigat în profunzime, dublată fiind de analiza caracterului personajului. Tony Richardson a realizat astfel *Privește înapoi cu mînie*, *Gustul mierii*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, filme în care drame individuale, concludent dezvăluite sub raport caracterologic, sînt circumscrise sau trimit la un mediu social bine definit. În această privință Lindsay Anderson a regăsit în soarta eroilor săi, Margaret și Frank, accentele grave ale marilor tragedii.

— Nu ați amintit nimic de filmul dumneavoastră *Sîmbătă seara, duminică dimineața*, apreciat pentru felul în care reușește să creeze atmosferă și să descrie traiectoriile umane.

— Ecranizînd romanul lui Sillitoe, am urmărit să pun accentele cinematografice pe două elemente prezente în țesătura epică: exasperanta apăsare a vieții cotidiene lipsită de orizont și drumul în jos pe care-l parcurge tînărul Arthur Seaton. Pentru aceasta am filmat în manieră aproape documentară uzina, cartierele mohorîte, oamenii clevetitori. În privința lui Seaton cred că am mers mai departe decît cartea. Eroul meu are datele caractereologice ale unui om înfrînt de către societate, ale unui fost „frondeur", ale resemnatului care alege o cale comodă făcînd primii pași spre conformismul mic-burghez.

— O ultimă întrebare: în afară de numele devenite notorii ale unor regizori, „Free-Cinema"-ul a uimit spectatorii și critica prin cîteva prezențe actoricești deosebite. Sînteți de părere că acești interpreți au avut o participare importantă la desăvîrșirea artistică a filmelor?

— E greu să-mi imaginez pe altcineva decît pe Richard Burton în rolul lui Jimmy Porter (*Privește înapoi cu mînie*), decît pe Tom Courtenay în *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, decît pe Albert Finney în *Tom Jones* și în filmul meu *Sîmbătă seara, duminică dimineață*, decît pe Richard Harris în *Viața sportivă*. Cu zece ani în urmă cinematograful englez nu descoperise încă asemenea interpreți. Și fără ei, fără aceste puternice personalități actoricești, „Free Cinema"-ul nu s-ar fi afirmat atît de repede.

Interviu luat la Karlovy Vary de AL. RACOVICEANU

De la ilustrare la interpretare

Să mă ierte regizorii, nimic nu justifică prezența mea la tribuna lor decît invitația insistentă a redactorului, precum și cele cîteva duzine de bilete de cinema cu care mi-am cîștigat dreptul să vizionez, dar poate nu să și critic munca regizorilor noștri de film. O dată ajuns pe tribună, voi spune totuși punctul de vedere al unui consumator de filme. A scrie cronică (cum face și subsemnatul) nu înseamnă să fii specialist, dar trebuie să însemne, în orice caz, *dragoste* pentru cea de a șaptea artă. Priviți cele de mai jos drept mărturia unui consumator îndrăgostit.

Vreau să mă simt bine la cinema. Nu vreau să mănînc semințe în timp ce eroul principal își consumă ultimele clipe ale vieții. Nu vreau să casc cînd îndrăgostiții se sărută pe ecran. Vreau să gîndesc în timpul vizionării și chiar în autobuzul care mă duce acasă. Vreau să gîndesc, să simt, să reflectez, să am senzația vieții concentrate: să rîd, să plîng. Sînt un consumator: nu vreau să mă plictisesc. Pentru ce să mă plictisesc? În numele cui? Pentru ce scop? Voltaire îmi dă dreptul să protestez împotriva acestui gen...

De multe ori am o senzație, ce în psihologie se cheamă: *déja vu*... Un comunist din ilegalitate este închis și cineva îi explică în carceră că cei de afară vor învinge. Știu asta. Nu știu însă ce gîndește comunistul care aude aceste cuvinte. Aș vrea ca aparatul de filmat să-i descifreze gîndurile. Dar aud cuvinte, cuvinte pe care le-am mai auzit... O țărancă este înșelată de un om cu o morală dubioasă. Ea suferă. Știu că oamenii înșelați suferă. Aș vrea să văd fața ei, să văd ce lumi lăuntrice exprimă această suferință, să văd cum montajul, plastica imaginii îmi dezvăluie lumea ei înconjurătoare care să exprime și ea, în detaliile și totalitatea ei, această suferință. Dar aud un plînset, un plînset pe care l-am auzit de atîtea ori... Un inginer își pierde capul, se înfumurează, devine carierist. În sfîrșit, el își dă seama de greșelile pe care le-a comis, și vrînd să prevină un accident, își riscă viața tîrîndu-se prin subteranele unei mari uzine. E o situație dramatică. Eroul e în pericol. Știu asta. Și totuși asist fără emoții. Pentru că pe fața eroului se văd doar broboane de sudoare și nu marile lumini ale regăsirii propriei demnități, se văd doar semnele efortului fizic și nu ale celui etic. Văd o cămașă albă, care dintr-o eroare regizorală nu s-a pătat în labirintul de țevi și motoare. Aș vrea să văd o cămașă murdară, contrastînd cu luminile de un alb uman, ce iradiază din ochi, din mîini, din pori. Dar văd o cămașă albă, imaculată, pe care am mai văzut-o undeva — dar unde? Da, exact: într-o vitrină a unui magazin de galanterie.

În cinematografia mondială se disting în prezent două tendințe: există șuvoiul de filme așa-zis comerciale și pîrîul de filme artistice. Să mă explic: filmul comercial contemporan nu este lipsit de calități artistice. El este, dimpotrivă, în ultimul timp, asamblat de oameni ce știu multă meserie, care cunosc toate secretele artei cinematografice, care experimentează toate modalitățile noi ale tehnicii cinematografice. Sînt, evident, filme comerciale bune și altele proaste. Dar nici cele mai bune dintre ele nu fac altceva decît să *ilustreze* realitatea. Filmul artistic, în schimb, optează pentru *interpretarea* ei. El poate, desigur, interpreta fals sau adevărat lumea ce ne-nconjoară și esența acestei lumi — omul. Dar nu se va mulțumi niciodată cu *constatări*, ci va încerca să *descopere*, nu va *copia* realitatea, ci o va *crea din nou*, nu va *repeta*, ci o va *îmbogăți*.

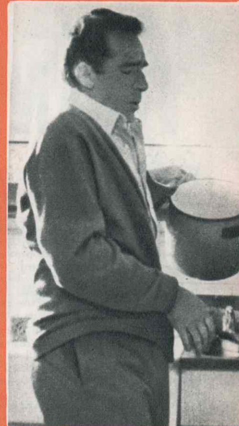
Îmi permit în cele ce urmează — caut un cuvînt mai puțin prețios — să vorbesc despre un film pe care-l consider bun, dar care suferă și el, e adevărat, la un nivel întrucîtva mai ridicat, de tarele ilustrării. Este vorba de ultima creație a lui Francisc Munteanu: *La patru pași de infinit*. Filmul are, neîndoios, un suflu autentic și se impune de la început prin renunțare la frescă, repunînd în valoare acel *pars pro toto*, fără de care generalizarea artistică se transformă într-un anost inventar animat al vieții. Mi-a plăcut de asemenea poezia idilei, nuanțarea dialecticii dragostei, anti-sentimentalismul. Un dialog franc (de multe ori) fără floricele, ritmat nervos, cunoscut din proza lui Francisc Munteanu, m-a convins și de data asta. Dar (veșnicul dar) există în acest film o supărătoare eludare a ambianței, o neglijare a planului secund, atît în imagine, cît și în ce privește banda sonoră, ceea ce face pînă la urmă ca îndrăgostiții să rămînă insulari, izolați de restul lumii. Tot ce este dincolo de ei este lipsit de viață, tern, neconvingător și ilustrativ: un oraș ce nu-și afirmă prezența decît printr-un pitoresc istoric de genul fotografiilor dintr-un ghid, un muncitor, ilegalist, care în clipe de tensiune, filozofează despre dreptul de a avea frică de moarte (mai există anti-schematism), altul, care este rezumat la a da dispoziții (mai există și schematism), un tată medic, care ajută un comunist (de ce?), o mamă, care-l denunță (de ce?), provocînd astfel tragedia. Filmul se sfîrșește cu o secvență magistrală, plină, tocmai prin nerotunjirea ei voită, de multiple semnificații, dar eu am plecat din sală, totuși, nemulțumit de ce este nerealizat, dar s-ar fi putut realiza în acest film.

Voi reproșa tocmai această alternanță nesalutară dintre *ilustrativismul* secvențelor de situație istorică, ambianță, mediu, culoare locală și caracterul *interpretativ* al secvențelor idilei, ceea ce formează pînă la urmă, parcă, două filoane, două stratificări, ce nu-și realizează unitatea organică, pentru că sînt separate prin contradicții de concepție și realizare artistică.

Ilustrarea mă plictisește, interpretarea mă reconfortează, îmi dă bucuria gîndirii, mă incită la acțiune. Dincolo de unele succese ale regizorilor noștri, aștept de la ei saltul de la ilustrare la interpretare.

János SZÁSZ











ÎNCORNORATUL MAGNIFIC

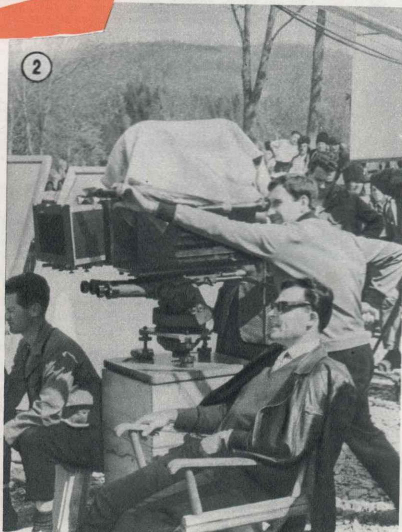
Este ultimul film al regizorului Antonio Pietrangeli, realizat în coproducție italo-franceză după comedia lui Fernand Crommelynck.

Tema — căsnicia modernă și problema adulterului. După cum se vede, nimic nou sub soarele Italiei nici de astă dată. Totuși, un argument mai puțin uzat în apărarea integrității cuplului conjugal: a nu pune la grea încercare răbdarea partenerului prin bănuieli excesive și nedrepte, pentru că, întărîtat, acesta s-ar putea întîmpla să simtă nevoia să justifice neîncrederea arătată.

Soția excedată — și credincioasă pînă la penultima scenă a filmului, e Claudia Cardinale. Soțul bănuitor — Ugo Tognazzi. În alte roluri, printre care și al amantului de ocazie — Bernard Blier, Paul Guers și Philippe Nicaud.



cinema DISCUŢII



① Un raccourçi remarcabil şi un cer „stilizat" de fumul bataistic.

② Moment de lucru la *Neamul Şoimăreştilor*. În fotoliul de campanie al regizorului — *Mircea Drăgan*. Operatorul *Gheorghe Cornea* — la aparat.

Cu operatorul Gheorghe Cornea despre

IMAGINEA unui film spectaculos

Eram la vizionarea celei de a şasea copii a filmului *Neamul Şoimăreştilor*, realizat de regizorul Mircea Drăgan, după romanul lui Mihail Sadoveanu. În mica sală de proiecţie de la laboratorul complexului cinematografic Buftea se auzeau nişte comenzi scurte, uneori de neînţeles:

— O lumină în plus, vă rog... Scoateţi purpuriul... Steagul îl vreau vînăt, vînăt, mă înţelegeţi?

Operatorul *Gheorghe Cornea*, împreună cu o întreagă echipă de tehnicieni lucrează la etalonarea copiei ce avea să plece la Festivalul internaţional al filmului de la New-Delhi. Tînărul operator-şef dovedeşte foarte multă exigenţă. Nu admite nici un rabat calităţii artistice! O pauză de lucru pentru laborator ne-a înlesnit o scurtă discuţie cu semnatarul imaginii filmului.

— *Sînteţi la al patrulea film color...*

— ...Dar nu se poate face nici o analogie între *Nu vreau să mă-nsor*, *Un surîs în plină vară*, *Dragoste la zero grade* şi acest „al patrulea" film color al meu, turnat sub regia lui Mircea Drăgan. *Neamul Şoimăreştilor* m-a obligat la soluţii artistice cu totul diferite de cele anterioare.

— *Un exemplu.*

— Exterioarele. Le-am filmat în decorul mănăstirilor moldovene şi



O amplă desfășurare a figurației.

Vodă Tomșa (*Ion Bessoiu*), avînd în stînga pe Tudor Șoimaru (*Vasile Boghiță*), iar în dreapta pe boierul Simion Bîrnoavă (*Amza Pellea*), înaintea bătăliei de la Iași.



în împrejurimile lor. Puteam fi tentat să realizez niște frumoase „cărți poștale".

— *Și cum ați evitat această „tentație"?*

— Axîndu-mă pe ideia de a da imaginii un suport: vechea noastră artă populară. Am conceput cadrele ca pe niște uriașe fresce — cu multe planuri generale. Un peisaj de toamnă scăldat într-o lumină pe alocuri tulbure, obosită, cu un cer învolburat de nori vineții — ca în prima parte a bătăliei de la Iași, sau adînc și transparent, ca o bilă de sticlă — cum e în partea a doua a bătăliei de la Iași. La redarea peisajului pe care Mihail Sadoveanu l-a descris atît de plastic în romanul său, am preferat culorile pastel, specifice satelor moldovene, costumelor naționale și monumentelor de artă feudală pe care le-am și filmat, cum ar fi mînăstirile Voroneț, Moldovița, Arbore și Sucevița. Am consultat mereu albume de artă, cronici și stampe, costume ale secolului al XVII-lea. De altfel și acum, cînd filmul este aproape gata, etalonîndu-l, sînt obligat să-mi reîmprospătez memoria, cercetînd diverse colecții de pictură pentru a obține pe peliculă „culoarea istorică" cea mai autentică cu putință.

— *Vorbiți-ne despre realizarea portretelor personajelor.*

— Eroii romanului lui Sadoveanu sînt în permanență legați de interesele lor de clasă, iar în realizarea portretelor am ținut seama de aceasta. Tudor Șoimaru, cu ochii albaștri, luminoși, la începutul filmului, năzuiește după liniștea pe care o poate găsi numai acasă, lîngă pămîntul lui. În această parte a filmului, privirile lui se îngemănează cu zările, umplîndu-se parcă de tot albastrul cerului, relevînd astfel dorul de ducă. Ajuns acasă, eroul află de tragica moarte a familiei sale. Elocventă este „secvența Cimitirului", unde Tudor se hotărăște să-și răzbune neamul. Prim planul chipului său cu lacrimi în ochi este proiectat pe un cer tulbure, frămîntat. El va reveni în același decor, într-o secvență aproape de finalul filmului, după ce l-a omorît pe boierul Stroe Orheianu. Cerul și întreg cadrul este sîngeriu și profilul lui Tudor se desenează acum în linii viguroase, evocînd hotărîrea eroului de a duce pînă la capăt lupta abia începută. La capitolul „portret semnificativ", subliniez și cadrul din secvența „Balul", de la curtea nobilului Coribut din Polonia, unde Magda, fiica vicleanului Stroe Orheianu, se întîlnește cu Tudor Șoimaru. Momentul întîlnirii l-am reliefat prin întrebuințarea luminii colorate, verzi.

— *În filmul dumneavoastră sînt multe scene „de masă".*

— Avem într-adevăr multe momente cu mii de figuranți în cadru. Pentru a putea „prinde" mai multe unghiuri de vedere, am folosit în aceste cazuri mai multe aparate de filmat. Există astfel în film o secvență intitulată „Hora", după împărțirea pămînturilor lui Orheianu de către răzeșii de pe moșie. La început aparatul se mișcă lent, deasupra mulțimii, apoi, într-un panoramic foarte larg, se ridică din ce în ce mai sus, cuprinzînd uriașa horă a bucuriei. Foarte departe, acoperit de horă, conacul boierului este parcă strivit între cer și pămînt.

— *La Festivalul U.N.I.A.T.E.C. de la Milano, din luna octombrie 1964, imaginea filmului* Neamul Șoimăreștilor *s-a făcut semnalată pe plan mondial, acordîndu-i-se un Premiu de onoare.*

— Premiul pentru imagine este și rodul colaborării mele cu regizorul Mircea Drăgan. Un astfel de premiu, în afară de faptul că te face și mai încrezător în forțele proprii, obligă.

Mihai TODEA

Corespondență din Tokio

Shinobu Itomi vi-l prezintă pe regizorul filmului despre Olimpiadă:

KON ICHIKAWA

În inima Tokio-ului, într-un vechi palat, imitație după castelele din Versailles, Schönbruun și Buckingham luate la un loc, astăzi destul de dărăpănat, cu pereții scorojiți și scările roase de atîția pași, cu covoare tocite, se agită o sumedenie de băieți și fete, în haine uzate și papuci. Sălile, odinioară afectate reuniunilor princiare și mai tîrziu manuscriselor prețioase ale unei celebre biblioteci, sînt în prezent transformate în platouri de filmare.

Din tot orașul acum calm, saturat, epuizat de lunga febră olimpică, Jocurile Olimpice nu mai persistă decît aici, în acest palat aproape dărăpănat. Ele au fost înregistrate pe 100 000 metri de peliculă turnate în toate capitalele Asiei de către zeci de operatori înarmați cu 106 camere de toate tipurile. Din această imensă panglică de filme trebuie să iasă pînă la urmă 4 200 m montați, adică 2 ore și jumătate de proiecție însoțită de muzică electronică. Trebuie să iasă un film intitulat *Jocurile Olimpice de la Tokio — 1964*, document istoric menit să informeze generațiile care vor urma, despre cea mai mare sărbătoare sportivă a tuturor timpurilor.

Acest proiect care a mobilizat peste 500 persoane, și care costă peste 1 milion de dolari, se sprijină în întregime pe un singur om, mai bine zis un omuleț de vreo 48 de ani, cu ochelari, cu adevărat un personaj deosebit de ceilalți: regizorul Kon Ichikawa.

Este oare simpatic Ichikawa? N-aș ști să vă spun exact. S-ar putea — dacă-l studiem puțin — să descoperim în el un om blînd, amabil, puțin timid. S-ar putea să-l surprindem însă și agitat, mînios, distant. Pe platou, actorii, colaboratorii lui se tem de el. Ichikawa e un maniac al detaliului, un avar, un orgolios, un singuratic. Prietenii săi îl adoră însă, îl găsesc generos și sentimental.

În lumea cinematografică japoneză, Ichikawa reprezintă un caz. A debutat după război în filme comerciale de serie. Începînd însă cu anul 1956 cînd a cucerit „Leul de Aur" la Veneția cu *Harpa Birmaniei*, s-a impus ca un mare cineast. Tot din 1956 datează și *Nobi* (sau *Focuri în cîmpie*) care a triumfat la Festivalul de la Locarno. A urmat *Ototo* (sau *Fratele cel tînăr*) și *Kagi* (sau *Ciudata obsesie...*) care au fost de asemenea selecționate doi ani la rînd pentru a reprezenta Japonia la competițiile internaționale. De zece ani încoace nimic din ceea ce realizează Ichikawa nu trece neobservat, nu lasă indiferenți pe critici sau pe spectatori. Ichikawa e un caz.

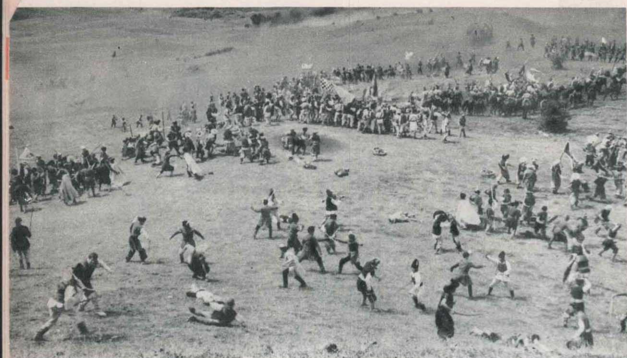
Ichikawa este un îndrăgostit de frumos, de perfecțiune. Împreună cu soția sa, scriitoarea Wada Natsuto, scrie scenariile filmelor sale; desenează afișele, desenează pînă și medaliile care se distribuie cu ocazia competițiilor cinematografice naționale. Medalii, pe care de altfel, le cucerește foarte adesea. Ichikawa iubește frumosul.

Dar oamenii?

— „Detest arivistii, egoiștii, leneșii, toți la care sentimentele sînt confuze, pentru că de fapt nu sînt capabili de mari emoții. Iubesc oamenii simpli, sinceri, muncitori, îi iubesc mai ales pe muncitori. Nu-mi plac rivalitățile umane, lupta dintre dragoste și ură. Nu le înțeleg. Iar în film evit, detest dialogurile dramatice. Le aleg pe cele simple, chiar monotone uneori. Le consider mai bogate în conținut, mai aproape de realitate, de noi, oamenii cu reacții firești."

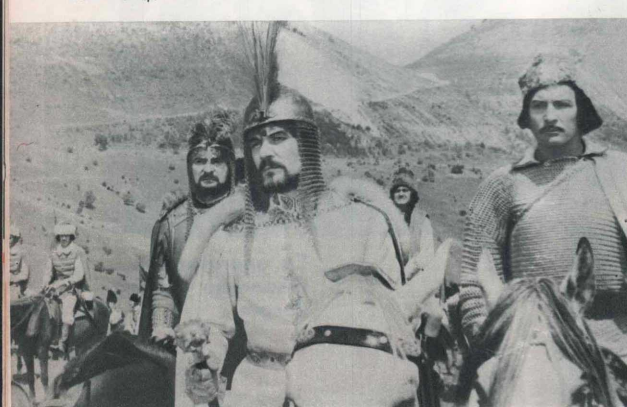
Ichikawa este un analist. Ceea ce face ca filmele sale să fie adeseori considerate ca fiind prea „reci", fără destul suflet, împingînd prea departe luciditatea observației. La el sentimentele omenești vor să fie „obiective". Ichikawa este un rațional.

Dar în fața celor 100 000 metri de peliculă olimpică în care eroul său este „sportul" — adică un obiect — cel mai frumos obiect, în care oamenii, campionii, sînt ființe simple atît de dragi lui, Ichikawa a devenit regizorul cu mînă de maestru, care va da desigur o capodoperă a frumosului, vigoarei și clarității.



O amplă desfăşurare a figuraţiei.

Vodă Tomşa (*Ion Bessoiu*), avînd în stînga pe Tudor Şoimaru (*Vasile Boghiţă*), iar în dreapta pe boierul Simion Bîrnoavă (*Amza Pellea*), înaintea bătăliei de la Iaşi.



Corespondenţă din Tokio

Shinobu Itomi vi-l prezintă pe regizorul filmului despre Olimpiadă:

KON ICHIKAWA

În inima Tokio-ului, într-un vechi palat, imitaţie după castelele din Versailles, Schönbruun şi Buckingham luate la un loc, astăzi destul de dărăpănat, cu pereţii scorojiţi şi scările roase de atîţia paşi, cu covoare tocite, se agită o sumedenie de băieţi şi fete, în haine uzate şi papuci. Sălile, odinioară afectate reuniunilor princiare şi mai tîrziu manuscriselor preţioase ale unei celebre biblioteci, sînt în prezent transformate în platouri de filmare.

Din tot oraşul acum calm, saturat, epuizat de lunga febră olimpică, Jocurile Olimpice nu mai persistă decît aici, în acest palat aproape dărăpănat. Ele au fost înregistrate pe 100 000 metri de peliculă turnate în toate capitalele Asiei de către zeci de operatori înarmaţi cu 106 camere de toate tipurile. Din această imensă panglică de filme trebuie să iasă pînă la urmă 4 200 m montaţi, adică 2 ore şi jumătate de proiecţie însoţită de muzică electronică. Trebuie să iasă un film intitulat *Jocurile Olimpice de la Tokio — 1964*, document istoric menit să informeze generaţiile care vor urma, despre cea mai mare sărbătoare sportivă a tuturor timpurilor.

Acest proiect care a mobilizat peste 500 persoane, şi care costă peste 1 milion de dolari, se sprijină în întregime pe un singur om, mai bine zis un omuleţ de vreo 48 de ani, cu ochelari, cu adevărat un personaj deosebit de ceilalţi: regizorul Kon Ichikawa.

Este oare simpatic Ichikawa? N-aş şti să vă spun exact. S-ar putea — dacă-l studiem puţin — să descoperim în el un om blînd, amabil, puţin timid. S-ar putea să-l surprindem însă şi agitat, mînios, distant. Pe platou, actorii, colaboratorii lui se tem de el. Ichikawa e un maniac al detaliului, un avar, un orgolios, un singuratic. Prietenii săi îl adoră însă, îl găsesc generos şi sentimental.

În lumea cinematografică japoneză, Ichikawa reprezintă un caz. A debutat după război în filme comerciale de serie. Începînd însă cu anul 1956 cînd a cucerit „Leul de Aur" la Veneţia cu *Harpa Birmaniei*, s-a impus ca un mare cineast. Tot din 1956 datează şi *Nobi* (sau *Focuri în cîmpie*) care a triumfat la Festivalul de la Locarno. A urmat *Ototo* (sau *Fratele cel tînăr*) şi *Kagi* (sau *Ciudata obsesie...*) care au fost de asemenea selecţionate doi ani la rînd pentru a reprezenta Japonia la competiţiile internaţionale. De zece ani încoace nimic din ceea ce realizează Ichikawa nu trece neobservat, nu lasă indiferenţi pe critici sau pe spectatori. Ichikawa e un caz.

Ichikawa este un îndrăgostit de frumos, de perfecţiune. Împreună cu soţia sa, scriitoarea Wada Natsuto, scrie scenariile filmelor sale; desenează afişele, desenează pînă şi medaliile care se distribuie cu ocazia competiţiilor cinematografice naţionale. Medalii, pe care de altfel, le cucereşte foarte adesea. Ichikawa iubeşte frumosul.

Dar oamenii?

— „Detest arivistii, egoistii, leneşii, toţi la care sentimentele sînt confuze, pentru că de fapt nu sînt capabili de mari emoţii. Iubesc oamenii simpli, sinceri, muncitori, îi iubesc mai ales pe muncitori. Nu-mi plac rivalităţile umane, lupta dintre dragoste şi ură. Nu le înţeleg. Iar în film evit, detest dialogurile dramatice. Le aleg pe cele simple, chiar monotone uneori. Le consider mai bogate în conţinut, mai aproape de realitate, de noi, oamenii cu reacţii fireşti."

Ichikawa este un analist. Ceea ce face ca filmele sale să fie adeseori considerate ca fiind prea „reci", fără destul suflet, împingînd prea departe luciditatea observaţiei. La el sentimentele omeneşti vor să fie „obiective". Ichikawa este un raţional.

Dar în faţa celor 100 000 metri de peliculă olimpică în care eroul său este „sportul" — adică un obiect — cel mai frumos obiect, în care oamenii, campionii, sînt fiinţe simple atît de dragi lui, Ichikawa a devenit regizorul cu mînă de maestru, care va da desigur o capodoperă a frumosului, vigoarei şi claritătii.

în împrejurimile lor. Puteam fi tentat să realizez nişte frumoase „cărţi poştale".

— *Şi cum aţi evitat această „tentaţie"?*

— Axîndu-mă pe ideia de a da imaginii un suport: vechea noastră artă populară. Am conceput cadrele ca pe nişte uriaşe fresce — cu multe planuri generale. Un peisaj de toamnă scăldat într-o lumină pe alocuri tulbure, obosită, cu un cer învolburat de nori vineţii — ca în prima parte a bătăliei de la Iaşi, sau adînc şi transparent, ca o bilă de sticlă — cum e în partea a doua la bătălia de la Iaşi. La redarea peisajului pe care Mihail Sadoveanu l-a descris atît de plastic în romanul său, am preferat culorile pastel, specifice satelor moldovene, costumelor naţionale şi monumentelor de artă feudală pe care le-am şi filmat,cum ar fi mînăstirile Voroneţ, Moldoviţa, Arbore şi Suceviţa. Am consultat mereu albume de artă, cronici şi stampe, costume ale secolului al XVII-lea. De altfel şi acum, cînd filmul este aproape gata, etalonîndu-l, sînt obligat să-mi reîmprospătez memoria, cercetînd diverse colecţii de pictură pentru a obţine pe peliculă „culoarea istorică" cea mai autentică cu putinţă.

— *Vorbiţi-ne despre realizarea portretelor personajelor.*

— Eroii romanului lui Sadoveanu sînt în permanenţă legaţi de interesele lor de clasă, iar în realizarea portretelor am ţinut seama de aceasta. Tudor Şoimaru, cu ochii albaştri, luminoşi, la începutul filmului, năzuieşte după liniştea pe care o poate găsi numai acasă, lîngă pămîntul lui. În această parte a filmului, privirile lui se îngemănează cu zările, umplîndu-se parcă de tot albastrul cerului, relevînd astfel dorul de ducă. Ajuns acasă, eroul află de tragica moarte a familiei sale. Elocventă este „secvenţa Cimitirului", unde Tudor se hotărăşte să-şi răzbune neamul. Prim planul chipului său cu lacrimi în ochi este proiectat pe un cer tulbure, frămîntat. El va reveni în acelaşi decor, într-o secvenţă aproape de finalul filmului, după ce l-a omorît pe boierul Stroe Orheianu. Cerul şi întreg cadrul este sîngeriu şi profilul lui Tudor se desenează acum în linii viguroase, evocînd hotărîrea eroului de a duce pînă la capăt lupta abia începută. La capitolul „portret semnificativ", subliniez şi cadrul din secvenţa „Balul", de la curtea nobilului Coribut din Polonia, unde Magda, fiica vicleanului Stroe Orheianu, se întîlneşte cu Tudor Şoimaru. Momentul întîlnirii l-am reliefat prin întrebuinţarea luminii colorate, verzi.

— *În filmul dumneavoastră sînt multe scene „de masă".*

— Avem într-adevăr multe momente cu mii de figuranţi în cadru. Pentru a putea „prinde" mai multe unghiuri de vedere, am folosit în aceste cazuri mai multe aparate de filmat. Există astfel în film o secvenţă intitulată „Hora", după împărţirea pămînturilor lui Orheianu de către răzeşii de pe moşie. La început aparatul se mişcă lent, deasupra mulţimii, apoi, într-un panoramic foarte larg, se ridică din ce în ce mai sus, cuprinzînd uriaşa horă a bucuriei. Foarte departe, acoperit de horă, conacul boierului este parcă strivit între cer şi pămînt.

— *La Festivalul U.N.I.A.T.E.C. de la Milano, din luna octombrie 1964, imaginea filmului* Neamul Şoimăreştilor *s-a făcut semnalată pe plan mondial, acordîndu-i-se un Premiu de onoare.*

— Premiul pentru imagine este şi rodul colaborării mele cu regizorul Mircea Drăgan. Un astfel de premiu, în afară de faptul că te face şi mai încrezător în forţele proprii, obligă.

Mihai TODEA

OV. S. CROHMĂLNICEANU



alain RESNAIS



Deşi n-a început să facă filme decît din 1946 (documentarul *Schema unei identificări)* şi a realizat primul său lung metraj abia în 1959 *(Hiroşima dragostea mea)*, Alain Resnais se numără printre creatorii socotiţi a fi astăzi principalii deschizători de drumuri noi celei de a şaptea arte. În cîţiva ani, el şi-a cîştigat o reputaţie de invidiat. Cele trei filme ale sale *Hiroşima dragostea mea* (1959) *Anul trecut la Marienbad* (1961) şi *Muriel* (1963) au stîrnit fiecare discuţii aprinse, au fost considerate capodopere, momente cruciale ale artei cinematografice, evenimente estetice sau pure inepţii, tentative de epatare a spectatorului prin penibile experienţe formaliste, pretenţioase şi anoste. Independent de concluziile acestei certe încă neîncheiate, Alain Resnais rămîne o personalitate artistică puternică, pentru că altfel n-ar aprinde atîtea patimi. Cu el, de fapt, se afirmă un tip nou de regizor, caracteristic pentru faza în care a intrat de la o vreme cinematografia, devenind tot mai mult o artă în înţelesul plenar al cuvîntului. Numărul filmelor care pot sta azi alături de marile creaţii literare sau plastice contemporane s-a înmulţit considerabil. Operele autentice, expresii ale unor individualităţi creatoare independente, se detaşează din ce în ce mai net de producţia comercială. Pînă nu de mult, personajul principal în acest domeniu era actorul. Spectatorul ţinea minte numele vedetei unui film, dar ignora cine l-a făcut. Era exact ca şi cum ar fi vorbit de Anna Karenina, dar auzind de Tolstoi, ar fi ridicat din umeri. Astăzi, cinematograful, privit ca artă, nu înseamnă Gina Lollobrigida, Marilyn Monroe, Belmondo sau Yul Brynner, ci Bunuel, Orson Welles, Hitchcock, Antonioni, Fellini, Bergman, Resnais. A apărut apoi aici o activitate de cercetare intelectuală serioasă, aproape inexistentă înainte; în toată lumea s-au înfiinţat cinemateci, institute de studii, se publică o uriaşă literatură (estetică, sociologică, tehnică etc.) despre cinematograf. Acesta îşi descoperă practic abia acum, în anii noştri, reala sa conştiinţă estetică.

Alain Resnais ilustrează extrem de elocvent un asemenea proces evolutiv. El nu mai e omul de meserie, bun tehnician, dar cu o cultură adeseori improvizată şi lacunară, dispus să stoarcă o formulă pînă la epuizare. Nu e nici artistul spontan, care se trezeşte că a creat lucruri cu o semnificaţie nebănuită chiar de el însuşi. Alain Resnais e tipul intelectualului rafinat, cunoscător al picturii moderne (majoritatea scurt-metrajelor sale se ocupă de opera lui Van Gogh, a lui Gauguin, a lui Picasso, a lui Oscar Dominguez), pasionat muzician, prieten cu scriitorii de seamă ai vremii (în *Guernica* textul îi aparţine lui Eluard, în *Le Chant du Styrène*, lui Queneau). Scenariile celor trei filme artistice ale sale sînt semnate de Marguerite Duras *(Hiroşima dragostea mea)*, Alain Robbe-Grillet *(Anul trecut la Marienbad)* şi Jean Cayrol *(Muriel)*. Cu acesta din urmă a colaborat şi la documentarul despre lagărele de concentrare, *Nuit et brouillard (Noapte şi ceaţă)*. Alain Resnais nu se mulţumeşte să vorbească doar prin filmele sale singure. El îşi expune ideile artistice în numeroase intervenţii, îşi teoretizează intenţiile, discută problemele cinematografiei contemporane din punct de vedere estetic, cu competenţa unui specialist.

Ca şi Chabrol, Truffaut, Godard, Astruc sau Franju, contează printre promotorii „noului val", întemeietor de şcoală, iniţiator al principalei direcţii pe care o urmează astăzi filmul francez. O prezentare a lui Resnais va aluneca aşadar, fatal, spre o discuţie a ambiţiilor sale inovatoare. Problemele ridicate de ele se impun înainte de orice în definirea personalităţii creatorului şi orice încercare de a le trata doar tangenţial riscă să-i înlocuiască portretul viu cu un clişeu şters. Toată lumea recunoaşte că filmele lui Alain Resnais se disting în primul rînd printr-o îndrăzneaţă violentare a tehnicii narative tradiţionale, pe care o cunoştea pînă la el cinematografia. Succesiunea întîmplărilor avea loc de obicei ca în romanul clasic respectîndu-se riguros cronologia faptelor. Dacă interveneau rememorări, ele constituiau paranteze explicative introduse iarăşi într-o manieră convenţională. Eroul visa, sau îşi amintea într-o fulgerare o scenă. Naraţiunea îşi urma cursul



Nita Klein în *Muriel*.

prestabilit şi eventualele întoarceri la momente anterioare aveau un caracter *logic, deliberat*. Cineva conducea în mod tiranic mişcarea epică din afară. Dar memoria omenească — o arătase cu atîta vreme înainte Proust — nu funcţionează aşa. Ea e capricioasă, urmează legile asociaţiei neprevăzute, e cu alte cuvinte *involuntară*. Gustul unei prăjituri muiate în ceai (celebra „madeleine" a lui Proust) poate brusc rechema din subconştient trecutul, fragmentar şi discontinuu. În *Hiroşima dragostea mea* tocmai această încercare de a urma mişcarea autentică a memoriei dictează factura filmului sub raport epic. O actriţă de cinema franţuzoaică vine pentru motive profesionale în oraşul martir. Aici se îndrăgosteşte şi, în pat, mîna arhitectului japonez care o mîngîie declanşează amintiri pe care conştiinţa le-a îngropat de mult. În minte, îi apare palma crispată dureros a soldatului neamţ, fostul ei iubit, ucis la sfîrşitul războiului. Prezentul şi trecutul se amestecă într-o fuziune intimă dureroasă, care marchează existenţele. Eroina, stigmatizată pentru dragostea ei şi distrusă sufleteşte, fusese ţinută de părinţi multă vreme ascunsă într-o pivniţă, pînă ce locuitorii oraşelului francez se mai calmaseră, uitîndu-şi pornirile vindicative. Acum, la Hiroşima, fragmentele de viaţă petrecute la Nevers îi invadează fiinţa. Imaginile se înlănţuiesc după mişcarea ezitantă a memoriei, încărcate de subiectivitate. Scene întregi se petrec exclusiv în mintea eroinei şi se înscriu între două gesturi ale ei, sînt simple supoziţii sau reprezintă momente trăite interior. Dialogurile (cum e cel de la început: — „n-ai văzut nimic la Hiroşima", — „ba, am văzut totul" etc.) nu au loc efectiv, sînt de fapt monologuri, întrebări şi răspunsuri care traduc o frămîntare lăuntrică. Timpul, subiectivizat, se dilată în funcţie de aceste trăiri mentale. Apar perioade lungi, vide de conţinut, şi momente de o intensitate existenţială copleşitoare. Pînă la Resnais, montajul n-a fost folosit decît spre a marca succesiunea şi cel mult (la Griffith şi Eisenstein) simultaneitatea faptelor. Acum apare investit şi cu funcţia de a realiza răsturnările în timp, înlănţuirea amintirilor. La fel şi mişcarea obiectivului dobîndeşte virtuţi similare. Timpul şi spaţiul sînt unite uimitor într-o unitate a trăirii individuale, Hiroşima şi Nevers, anii de ocupaţie şi prezentul, un oraş îndepărtat şi o dragoste, cum arată titlul. Toată această tehnică inedită a naraţiei cinematografice nu rămîne în filmul lui Resnais gratuită, ci face sensibilă, tulburător, o idee profundă. Actul de rememorare implică o contradicţie tragică. Fără el n-ar exista experienţă umană, n-ar fi posibilă viaţa. Noi sîntem constituiţi din ceea ce am fost. Uitarea ilustrează intuitiv moartea, intrarea existenţei în neant. Totuşi trebuie să uităm pentru a putea trăi mai departe. Această dialectică a memoriei e sugerată cu o rară fineţe prin unirea a două drame foarte îndepărtate şi deosebite ca importanţă. Prima, mare, istorică, s-a produs la Hiroşima; a doua, măruntă, ambiguă, pe undeva sordidă, la Nevers. Resnais îşi arată uimirea că s-au găsit voci care să-i reproşeze că, în filmul său, explozia bombei şi trista aventură a eroinei sub ocupaţie capătă o egală greutate, ca şi cum ar fi echivalente. „Dimpotrivă — explica el — imensa, enorma, fantastica tragedie de la Hiroşima e *opusă* neînsemnatei, micii istorii de la Nevers, care ne e redată prin Hiroşima, precum



Deţinătoarea „Cupei Volpi" de interpretare la Veneţia în 1963: Delphine Seyrig (*Muriel*)

flacăra luminării, îngroşată şi *răsturnată*, se resfrînge printr-o lentilă" (Convorbire cu Michel Delahaye). Încercarea de a explora în cinematograf viaţa interioară aşa cum o reconstituie practic memoria involuntară înregistrează la Alain Resnais, incontestabil, uriaşe progrese. Regizorul francez face sensibile numeroase mijloace nebănuite ale celei de a şaptea arte (montajul asociativ capabil să răstoarne cronologia obiectivă a faptelor şi să aducă trecutul în prezent, mişcarea obiectivului după legile duratei sufleteşti, coloana sonoră a vocilor lăuntrice etc.) Totuşi, experienţa sa nu reuşeşte să fie complet concludentă, cel puţin dintr-un punct de vedere. Prezentările noastre mentale, reconstituite cu ajutorul memoriei, nu seamănă niciodată cu imaginile nemijlocite ale lucrurilor. Un chip, o scenă, cînd ni le amintim, nu mai arată aşa cum le-am văzut odată. Ochiul lăuntric are alte legi, nu respectă perspectiva, nu reţine toate elementele obiectului, se mulţumeşte cu o trăsătură, lasă mari spaţii în întuneric. Aceasta o constată imediat oricine. În cinematograf, unde totul *se fotografiază*, imaginile păstrează, vrînd-nevrînd, o structură *opusă* naturii reprezentărilor fragmentare, deformate şi imprecise ale memoriei. Resnais a căutat să dea scenelor de la Nevers, evocate în *Hiroşima dragostea mea*, ceva din această particularitate. „Imaginile care rezultă din lungirea distanţelor focale şi pe care Vierny (operatorul filmului) şi eu le-am ales, încetinind voit şi mişcarea, — spune el — corespund poate cu elementul de aşteptare, caracteristic anilor ocupaţiei. Aţi observat de exemplu momentul cînd mama aleargă către fata ascunsă după un copac? Ea are un mod... o mod lent de a fugi, nu neîndemînatic, dar... supărător, dacă pot să zic aşa; într-un cuvînt, ceea ce am vrut, a fost să obţin *imagini supărătoare*" (ibid.) Mărturia trădează, de la început, limitele experienţei regizorului. Modificările pe care el le poate eventual introduce în structura imaginilor sînt, fatal, de ordin tehnico-mecanic, mai subtile decît vălul, filtrul, clătinările de cadru, supraimpresiunile sau multiplicările din epoca filmului expresionist german, dar practic de aceeaşi natură. Ele rămîn plurivoce, nu traduc decît convenţional, simbolic, autentica deformare pe care o înfăptuieşte memoria. Ca să fiu mai clar, o mişcare lentă sau o imagine neplăcută ca înfăţişare poate corespunde sentimentului de aşteptare enervată, dar nu riguros doar lui. Corespondenţa exactă urmează să o realizeze abia alţi factori (dacă nu ni s-ar spune că e vorba de ocupaţie şi n-am şti că populaţia oraşelului se răzbună pe colaboraţionişti, sugestia nu s-ar produce). Sîntem, prin urmare, încă departe de tehnica narativă proustiană, fiindcă natura imediată a imaginilor celei de a şaptea arte n-a fost propriu-zis biruită. Resnais însuşi o spune şi numai snobii gata să aplaude orice nu înţeleg bine, au considerat rezolvată problema. „Pentru mine — mărturiseşte regizorul — a-mi apropia complexitatea gîndirii şi mecanismul ei constituie o experienţă încă foarte *grosolană şi primitivă*". („E abia *un pas neînsemnat în raport cu ceea ce va trebui să se realizeze cîndva*" (s.n.) Convorbire cu André Labarthe şi Jacques Rivette.)

Cine citeşte declaraţiile lui Resnais şi a văzut şi al doilea film al său, *Anul trecut la Marienbad*, constată surprins că problema transcrierii cinematografice a mişcărilor memoriei, îl preocupă în subsidiar pe regizorul francez, ambiţiile lui fiind mult mai mari. Ele se lasă ghicite din diverse afirmaţii: „Cînd văd un film — spune el — mă interesează mai mult decît personajele, jocul sentimentelor. Cred că trebuie să ajungem la un gen de film fără personaje definite sub raport psihologic, unde jocul sentimentelor se impune, aşa cum pe o pictură modernă jocul formelor se dovedeşte pînă la urmă mai tare ca anecdota" (ibid.) „Ne putem imagina o lume, în care totul se petrece concomitent..." „Spre a cuprinde această multilateralitate a universului, ar trebui să facem filme care să fie sinteze ale tuturor mijloacelor de expresie. *Marienbad* are de pildă structura unui poem muzical, ceva incantatoriu" care se repetă, în text, un ton recitativ, corespunzător operei. În fiecare moment ai impresia că personajele pot înceta să vorbească şi sînt gata să-şi continue replicile cîntînd... „Aş dori să fac filme care să fie contemplate ca o sculptură sau ascultate ca o Operă"... (Convorbire cu Nicole Zand). „Da, *Marienbad* este complet oniric; el este pură comedie muzicală (fără songuri), care caută să adîncească puterile visului". (Convorbire cu Sylvain Roumette.) „Pentru mine, muzica vorbelor are în *Hiroşima* mai multă însemnătate decît sensul lor nemijlocit. După aceea poţi să fii atent la ce se ascunde dedesubt. Pentru mine acesta este un mod de a rămîne credincios suprarealismului şi dicteului automat". (Convorbire cu Pierre Wildenstein). Multe din aceste mărturisiri sînt contradictorii sau pur şi simplu criptice. Resnais afirmă că, lui, banda sonoră îi apare mai importantă decît imaginea de pe pînză, că îl tulbură dezinteresul total arătat de Antonioni muzicii din creaţiile sale, pe de altă parte susţine că a rămas un admirator al filmului mut. Se declară partizanul dicteului automat suprarealist, dar pretinde că urmăreşte o rigoare formală perfectă în construcţie, *Hiroşima* putînd fi transcris grafic pe hîrtie milimetrică şi dînd o siluetă de pîlnie. (Convorbire cu Michel Delahaye.) Spre ce ţintesc dorinţele regizorului ne lămurim mai bine dintr-un text cu valoare de manifest al lui Alexandre Astruc. Aici se militează pentru o nouă vîrstă a cinematografului, cînd obiectivul va deveni stilou. „Această metaforă — precizează Astruc — are un sens precis. Ea vrea să spună că cinematograful se va smulge încetul cu încetul de sub tirania vizualului, a imaginii pentru imagine, a anecdotei imediate, a concretului, spre a deveni un mijloc de scriere (écriture) tot atît de suplu şi de subtil ca acel al limbajului scris"... „Cinematograful a avut cronicarii şi fotografii săi; el aşteaptă azi Stendhal-ul lui, Shakespeare-ul, Pascal-ul, Valéry-ul, Proust-ul lui...Cinematograful străbate anii aceştia o criză fundamentală. Ceva moare, filmul-spectacol, naraţiune vizuală de 90 de minute, decupată în 20 de secvenţe şi aproximativ 600 de planuri. Cinematograful care e pe cale să se nască se va apropia mai mult de carte decît de spectacol, limbajul lui va fi acela al eseului, poetic, dramatic, dialectic, în acelaşi timp". Tendinţa pe care o exprimă asemenea declaraţii este rezumabilă la o abstractizare a imaginii proiectate pe ecran. Ea nu ar mai trebui să fie interpretată ca reprezentarea lucrurilor înfăţişate, ci ca un semn, analog cuvîntului şi în stare să spună, după cum e înscrisă într-o „frază", adică într-o anume suită vizualo-sonoră, eventual cu totul altceva decît s-ar deduce din interpretarea ei imediată. Cinematograful-stilou ar constitui — după Astruc — „cel mai formidabil vocabular pe care l-a avut vreun artist pînă acum şi vreodată la îndemîna sa, realitatea umană jucînd pe scena universului baletele imaginaţiei noastre". *Anul trecut la Marienbad* trădează asemenea ambiţii



zanul dicteu-
list, dar pre-
rigoare for-
structie, *Hi-*
nscris grafic
ă și dînd o
onvorbire cu
re ce țintesc
ne lămurim
t cu valoare
andre Astruc.
ntru o nouă
afului, cînd
ilou. „Aceas-
zează Astruc
. Ea vrea să
l se va smul-
e sub tirania
pentru ima-
diate, a con-
ni un mijloc
tot atît de
cel al limba-
natograful a
tografii săi;
l-ul lui, Sha-
Valéry-ul,
tograful stră-
ă fundamen-
ul-spectacol,
0 de minute,
ențe și apro-
i. Cinemato-
ă se nască se
e carte decît
lui va fi a-
c, dramatic,
timp“. Ten-
mă asemenea
bilă la o ab-
proiectate pe
trebui să fie
zentarea lu-
ca un semn,
în stare să
nscrisă într-o
anume suită
al cu totul
ce din inter-
. Cinemato-
titui — după
rmidabil vo-
t vreun artist
la îndemîna
ucînd pe sce-
e imaginați-
t la Marien-
nea ambiții

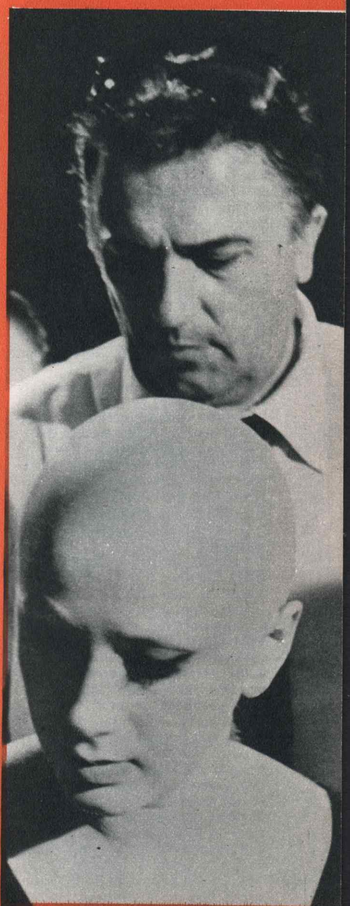
nemăsurate. Nimic din ce se arată pe pînză nu poate fi citit ca lucru întîmplat. Filmul îngăduie nenumărate interpretări, totul rămînînd sub raportul oglindirii directe nedeterminat. Personajele n-au nume (sînt indicate încă din scenariu printr-o inițială, M,X și A, doi bărbați și o femeie), n-au nici biografie, nici relații precise între ele (s-ar părea că M e soțul eroinei, dar nu se poate afirma aceasta cu certitudine), nici caractere definite. X îi explică lui A că între ei a avut loc anul trecut, la Marienbad, o aventură, că e îndrăgostit de ea și așteaptă să-l părăsească pe M și să vină cu el. Femeia neagă, n-a fost niciodată acolo și nu l-a cunoscut înainte. După unii, X are dreptate și A, șocată de o întîmplare misterioasă, sau pur și simplu fiindcă nu vrea să-și aducă aminte, contestă realitatea faptelor. După alții, X inventează totul, povestea s-a petrecut doar în mintea lui. Mai există alte zeci de interpretări (toți eroii sînt morți, amîndoi protagoniștii își trăiesc închipuiri paralele și necorespunzătoare etc.). Allan Stanbrook, admiratorul lui Resnais, propunea cu humor în „Films and Filming“ această rezumare sintetică a subiectului: „Într-o localitate balneară, la Marienbad, sau la Frederiksbad, sau cine știe unde? un bărbat (X) îi reamintește unei femei (A) că a cunoscut-o anul trecut la Marienbad. Ea neagă dar se arată eventual dispusă să creadă și-l părăsește pe (M) care poate este sau poate nu este soțul ei, pentru acest bărbat, care poate a fost sau poate n-a fost iubitul ei anul trecut la Marienbad sau la Frederiksbad“. O serie întreagă de factori auxiliari sînt mobilizați pentru a distruge — așa cum visa Astruc — adecvarea imaginii la lucrurile propriu- zis înfățișate și pentru a „săpa“ între ea și ele, acea „falie“ subiectivă a cuvîntului scris.O dată cu vagul anecdotei, intervin indeterminările psihologice din „noul roman“ (eroii nu sînt individualități morale, ci ipoteze ale unor reacții sufletești desprinse de suportul lor concret), estompările hotarelor care despart realitatea exterioară de proiecțiile imaginației, disjungerile textului de reprezentările vizuale (totul e recitat într-o manieră nefirească, teatrală, menită să substituie sensului frazelor o valoare a lor muzicală, incantatorie), transformările montajului și mișcărilor obiectivului într-o lunecare onirică, într-o succesiune fără înlănțuire logică ci de ordin evocator, sugestiv (lungi și repetate filmări ale coridoarelor pustii, ale oglinzilor spectrale, candelabrelor și grelelor stucaturi baroce, pauze apăsătoare, opriri stăruitoare asupra anumitor lucruri etc). Dacă *Anul trecut la Marienbad* reușește să dea o echivalență stilistică a ambianței destinate a rezuma simbolic cadrul social-moral al istoriei prezentate, aceasta din urmă rămîne însă complet fără sens. Intențiile autorilor (Resnais și Alain Robbe-Grillet, care de altfel s-au contrazis cînd au încercat să explice ceea ce au urmărit și n-au fost de acord decît că au vrut să reia motivul din basme al prințesei adormite), nelăsîndu-se niciodată ghicite, orice judecată estetică devine absurdă. De vreme ce nu poți să deduci măcar cu aproximație pentru ce o scenă e filmată într-un anume mod și nu altfel, e imposibil să spui că a fost realizată bine sau prost, chiar dacă plastic tablourile sînt admirabil compuse și au un aer halucinant. Totul plutește într-o gratuitate absolută iritantă, chiar pentru cine nu vrea să recurgă la nici o idee preconcepută. Am credința că eroarea lui Alain Resnais este de a fi mers împotriva caracterului specific al imaginii cinematografice. Oricînd, ea va rămîne legată de obiectul reprezentat pe ecran și a încerca să o transformi în semn abstract înseamnă a-i forța natura pînă la anulare. Institutul de psihologie al Universității din Toulouse a făcut o anchetă pe marginea filmului, supunînd unui test 86 de intelectuali (studenți și profesori) și urmărind astfel reacțiile unui mediu de spectatori pregătiți (mulți cunoșteau declarațiile regizorului, citiseră introducerea lui Robbe-Grillet la scenariu, aveau o serioasă educație estetică). Simptomatic e că 29% au manifestat o atitudine de respingere permanentă spontană, 28,2% s-au simțit contrariați și abia 26,7% și-au neutralizat iritarea ulterior, din rațiuni estetice. Autorii filmului au urmărit să excludă tocmai raportarea imaginilor la obiectele înfățișate de ele. Dar 65,1% din spectatori au căutat un simbolism general, iar 35,9%, interpretări logice și reflecțiile celor pe care filmul i-a enervat nu sînt lipsite de interes: „interminabilă plimbare a doi ghețari prin fața unor oglinzi rococo“, „pălăvrăgeli de ectoplasme într-un decor de midinetă sentimentală“, „o lume de roboți în smoking“. Alții au formulat judecăți de bun simț în genul acesteia: „Din două lucruri unul: ori *Marienbad* este un film care descrie o realitate comună psihologică și atunci ar trebui să fie accesibil oricui și să nu admită decît o singură interpretare, ori este un film subiectiv, deci greu accesibil altora decît celui care trăiește scenele prezentate, dar atunci trebuie să îngăduie înțelegerea personalității unui individ“ (IKON, 1963).Se vădește că împingerea cinematografului către literatură și muzică nu e posibil decît pînă la anumite limite. Acest demers poate fi fructuos, dacă nu cade în absolutizări puriste. Nimeni nu-și propune să facă statui vorbitoare, sau să picteze imperativul categoric kantian (afară de cazul cînd, cum se întîmplă azi, cultivă un public snob, gata să aplaude orice acrobație intelectuală). Artele au obiectul lor propriu și cinematograful poate să-și descopere posibilități nebănuite, dar nu căutîndu-le în afara naturii lui.

Din experiențele lui Resnais, continuate și în *Muriel*, i se deschid filmului modern perspective cu totul noi. Biruirea absolutizărilor estetiste le va degaja fără îndoială în viitor, printr-o negație și asimilare dialectică proprie evoluției tuturor artelor.

Enrico ROSSETTI

Corespondență din Italia

FELLINI SE SPOVEDEȘTE



cinema MERIDIANE

Femeia căsătorită



Jean-Luc Godard este unul din puținii regizori francezi care nu are „perioade moarte“ în activitatea sa. Explicația: filmele lui se „vînd“. Nu știm în ce măsură această caracterizare îl avantajează. Criticii înclină mai degrabă să creadă că, din punct de vedere artistic, nu prea îi sînt de folos lui Godard voturile producătorilor. În orice caz, ultimul său film *Femeia căsătorită* a suscitat destule discuții care, ca de obicei cînd e vorba de acest „copil teribil“ al cinematografiei franceze, au fost contradictorii.

Pentru o dată, să-i dăm însă cuvîntul regizorului înaintea criticilor săi: „Personajele din filmul meu sînt oameni oarecare ce se comportă și fac lucruri oarecare, într-o lume de loc neobișnuită. Dar nu sînt nefericiți. Nu mai au decît *reflexe* psihologice. Ceva în ei a dispărut. De fapt chiar filmului îi lipsește ceva și acest ceva este subiectul. Personajelor mele ca și celor din *Deșertul Roșu* al lui Antonioni le lipsește conștiința“.

Într-adevăr, o existență fără scop îi împinge pe eroii din *Femeia căsătorită* (ca și pe cei din *Deșertul Roșu*) să-și găsească o diversiune în erotism. Pentru că subiectul — care lipsește cum ne spune Godard — se poate rezuma așa: o femeie destul de proaspăt căsătorită își înșeală bărbatul din pricina plictiselii.

Filmul e bine realizat, dens. Pe alocuri, însă, Godard, credincios pasiunii sale pentru filmare în direct (utilizat din plin în *Vivre sa vie*) se lansează și aici într-un fel de „cinema adevăr“, pe care nu-l putem crede pentru că e fals, făcut, exagerat.

Interpreți: Macha Méril, Philippe Leroy și Bernard Nöel.

Noua aventură creatoare, noua poveste a lui Federico Fellini a început acum şase luni, în mijlocul pompoasei şi preţioasei arhitecturi a vechiului cazinou din staţiunea termală San Pellegrino, un sat din Lombardia aproape de Bergamo: între statui mitologice de bronz, stucatură de frunze, motive ornamentale şi basoreliefuri de satiri, nimfe şi cai de mare.

În aceeaşi zi, pe terasele exterioare, în timp ce echipa se agita să întindă cablurile şi să plaseze proiectoarele, obişnuiţii vizitatori ai băilor, se plimbau, cu paharele lor de apă minerală, printre scheleticele mesuţe şi scaune de fier forjat ale cafenelei ce păreau a reprezenta un fel de trăsătură de unire ideală între imaginile ultimului film al lui Fellini şi cele dintîi ale filmului pe care-l începea acum.

La San Pellegrino, Fellini nu avea să zăbovească prea mult. Doar cîteva zile. Avea nevoie de un hotel cu o atmosferă de un libertinism exasperant şi găsise într-o revistă franceză reclama acestui cazino care era exact ceea ce îi trebuia. În secvenţa ce se filma în acea primă zi erau angajate Giulietta Masina (soţia lui Federico), protagonista filmului *La strada* şi Valentina Corteze, o actriţă de 40 de ani, vedeta anilor 1940.

Aşezat pe un leu de piatră, Fellini urmărea pregătirile pentru filmare: Giulietta şi Valentina trebuiau să sosească la acest hotel însoţite de un valet în livrea care le conducea cu o lanternă. Giulietta, îmbrăcată într-o rochiţă modestă, cu un paltonaş verde aprins şi un fular roşu ce-i acoperea capul, era de un comic buf; Valentina, absurdă şi fatală, apărea în unul din acele costume pe care numai fantezia lui Fellini şi a lui Pietro Gherardi, puse la un loc, se pricep s-o imagineze: o rochie de dantelă cenuşie cu un mare guler plisat. Holul hotelului era plin de plante, palmieri pitici, ficuşi, filodendroni.

Fellini a cerut apă şi a început să-i stropească cu grijă. „Totul trebuie să pară, a explicat el, asemenea unor irizări, asemenea unor efecte aproape magice, feerice". S-ar putea ca atunci să nu fi ştiut încă prea exact ce va povesti în filmul său. Aşa cel puţin pretindea el, ştiind însă foarte bine ce atmosferă îi trebuia, ce efecte dorea să obţină.

Giulietta spiritelor (acesta este titlul filmului) a avut un început destul de anevoios şi chinuitor. „Eram gata pentru filmare încă din noiembrie trecut", mărturiseşte Fellini referindu-se la noiembrie 1963. „Aveam bine întipărită în minte povestirea şi doream s-o filmez. Dar nu s-a putut, din pricina unor probleme de producţie. Au trecut luni şi luni, pline de litigii şi discuţii. Au fost luni obositoare, iritante, iar în tot acest timp la film, la subiect, la scenariu, n-am mai vrut şi nici n-am mai putut să mă gîndesc. Pentru că nu-mi place să gîndesc la rece ceea ce lucrez. Aşa-numita sedimentare mie nu-mi serveşte la nimic. Simt nevoia să gîndesc filmul atunci cînd sînt pe platou, în plină desfăşurare. De aceea, cînd au început în sfîrşit repetiţiile, am simţit o uşurare, dar şi un gol, o oboseală, de parcă ar fi trebuit să iau totul de la capăt. Fără îndoială canavaua dramatică născută acum nu mai e cea care s-ar fi născut atunci. Iar peste alte două luni ea ar fi arătat altfel".

De altfel subiectul filmului nu-l cunoaşte nimeni, nici chiar astăzi cînd filmările se apropie de sfîrşit. Aşa lucrează Fellini. Fabulaţia i se conturează moment după moment, şi poate că ia naştere în mintea lui atunci cînd priveşte prin vizorul aparatului de filmare. Şi chiar cînd se aşază la masa de montaj încă se mai pot face schimbări. Cum s-a şi întîmplat de altfel în *Opt şi jumătate*, cînd în ultimul moment ceea ce trebuia să fie genericul, prezentarea filmului, acel mare carusel al tuturor personajelor, a devenit secvenţă finală. Activitatea lui este însă departe de a fi o improvizaţie. E mai curînd o descoperire treptată a lucrurilor. Iar cînd acestea au fost descoperite, ele sînt absolute, concrete, precizate pînă în cele mai mici amănunte: mimica actorului, locul precis pe





Giulietta Masina, interpreta dintotdeauna a filmelor lui Felini.



Regizorul pregătind o scenă cu Sandra Milo.

unde trebuie să treacă şi unde trebuie să se oprească, pata de praf de pe oglindă, picăturile irizate de pe frunze.

„Voi credeţi că eu sînt atît de misterios de dragul publicităţii, nu-i aşa?" comentează Fellini; „ziariştii se agită, lumea devine curioasă. Dar lucrurile stau altfel. Raţiunea acestui mister nu stă numai în faptul că filmul se naşte astfel zi de zi, din care cauză povestirea pe care aş relata-o astăzi ar putea fi deosebită de cea pe care aş înfăţişa-o mîine".

Aşa că tot ce se poate şti despre acest film este ceea ce ne relatează puţinele rînduri redactate de oficiul presei. Se spune că Giulietta ar fi în film o doamnă din societatea marei burghezii, măritată cu un om care o înşeală cu femei total diferite de ea. E înconjurată de un mic cerc de prieteni şi prietene; focată de amintirile şi experienţele traumatizante ale copilăriei, umbre fericite sau dureroase ale unei existenţe care n-a fost trăită din plin. Un caleidoscop fantastic de un comic puţin sinistru.

E aşadar o povestire bufă, a unei femei din mediul burghez, nu prea inteligentă, cu o mentalitate, o educaţie şi prejudecăţi catolice, care la un moment dat nimereşte fără să vrea într-un labirint. E povestea unei femei şi a realităţii care o înconjoară. „Nu ţin să fac filozofie; filmul va fi şi distractiv, va fi mai ales distractiv şi publicul nu se va plictisi. Imagini peste imagini. Acesta este cinematograful. Chiar dacă în copia filmului există 15 pagini de dialog care lămuresc o situaţie psihologică, o aprofundează, se poate întîmpla ca în timp ce filmezi să descoperi de



Felini încercînd rezistenţa „nacelei" înainte de-a oferi interpretei

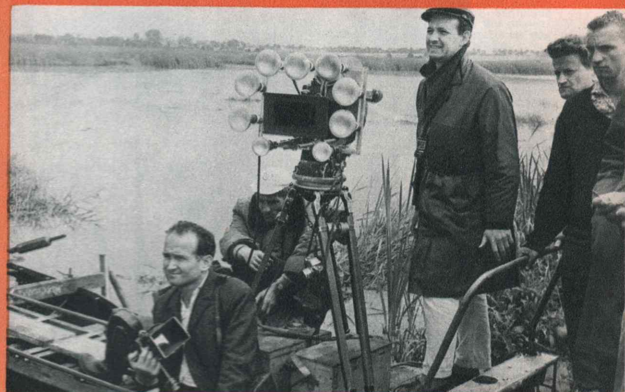
nişte pictoriţe cu pretenţii metafizice şi religioase dar cu preocupări foarte prozaice şi interesate în viaţă; altele cu pretenţii literare care venerează metafizica şi spiritismul, găsindu-şi în frecventarea saloanelor însăşi raţiunea lor de a trăi. Pe lîngă acestea, Giulietta are încă mulţi alţi prieteni şi prietene dintr-o lume mai puţin vizibilă dar pentru ea nu mai puţin reală: spirite şi spiriduşi, apariţii prevenitoare şi ameninţătoare, batjocoritoare şi linguşitoare, corupătoare şi reconfortante, care o vizitează, o supraveghează, o urmăresc zi şi noapte, impunîndu-i să facă sau să nu facă unele lucruri. Sînt reflectările celor mai secrete şi nemărturisite dorinţi şi impulsuri din sufletul Giuliettei, suexemplu un reflex al unui pahar şi să înţelegi că acea sclipire de lumină a cuprins de fapt totul, a exprimat totul şi în consecinţă să arunci cele 15 pagini de cuvinte care au devenit inutile. Culoarea? Da, ştiu. Astăzi sînt la modă pastelul, imaginile delicate. Dar de ce? Culoarea e culoare, am nevoie să fie vie, foarte vie, să reliefeze izbitor rochiile actriţelor, ca nişte pumni în ochi. Povestirea e ca un vis şi pentru aceasta nu este nevoie de perspectivă; nici un clarobscur, nici o profunzime, nici o a treia dimensiune, totul plat, foarte colorat şi turtit ca în pictura lui Rousseau-le Douanier. Ceea ce vreau, mai ales, este ca *Giulietta spiritelor* să fie o strălucitoare bufonadă."



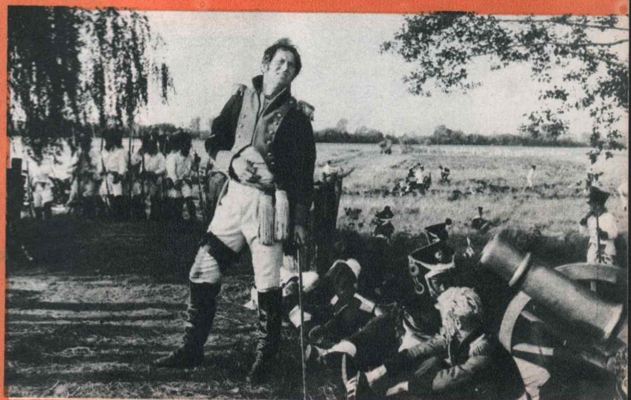
cenuşa

Ştirea că regizorul Andrzej Wajda „atacă" un subiect istoric de dimensiuni panoramice şi cu sunet stereofonic, a contrariat critica de specialitate poloneză. Se pare într-adevăr că Wajda a renunţat de data asta la temele sale preferate cu tendinţe introspective, psihologice, pentru a aborda o frescă istorico-socială de largă amploare. E vorba de ecranizarea romanului „Cenuşă" al scriitorului Stefan Zermoski. Opera sa de căpetenie, „Cenuşă", evocă perioada de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, în ajunul împărţirii Poloniei, cînd forţele progresiste încearcă să se scuture de vechile tradiţii compromise şi de normele sociale devenite anacronice. Este perioada primelor elanuri patriotice (1797—1812) şi a formării unei societăţi moderne.

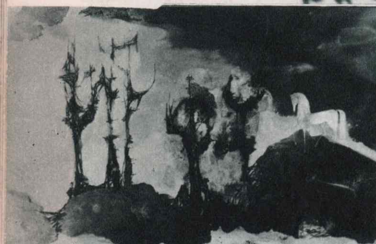
Filmul lui Wajda este o realizare grandioasă. În două serii, 130 actori (eroii principali fiind tineri debutanţi alături de care evoluează o întreagă pleiadă de vedete), 1 500 figuranţi, 2 000 costume, scene impresionante de luptă, mare risipă de recuzită războinică. Operator, Jerzy Lipman, colaboratorul regizorului de la filmele sale mai vechi *Canalul* şi *Generaţie*.













scenografie și decorație

Scenografia — arta de a crea imaginile de relaţie necesare pentru a deschide cutia scenei spre spaţiile în care gîndul spectatorului imaginează — constituie unul din elementele principale ale limbajului de teatru. Întîlnind însă scenografia ca termen în limbajul cinematografic, avem de-a face în marea majoritate a cazurilor cu un împrumut lingvistic nu întru totul justificat.

Spre deosebire de celelalte arte ce se exprimă într-un limbaj unic — propriu, teatrul ca şi cinematograful utilizează un limbaj complex, îmbinînd diverse modalităţi de exprimare artistică. În această caracteristică comună se plasează însă şi deosebirea esenţială, care le-a individualizat ca arte şi le-a particularizat ca limbaj de sine stătător. În sensul că dacă în teatru îmbinarea elementelor — regie, dramaturgie, interpretare, scenografie, muzică — se realizează prin *compunere*, în film aceasta se rezolvă prin *suprapunere*.

Un fundal din panouri albe dintr-o lumină albă-statică, un actor îngenunchiat în mijlocul scenei goale, enunţînd decorul prin machiajul ochilor albi fără vedere, muzică concretă din ciocniri de metale — acestea au fost elementele, perfect distincte şi sesizate de spectator separat, necesare şi suficiente pentru a compune, într-un limbaj de teatru ce a atins perfecţiunea, sentimentul ciocnirii dintre două oşti — devenit de o prezenţă aproape materială prin numeroasele detalii ce îl transmiteau (Royal Shakespeare Theatre — „Regele Lear“, în regia lui Peter Brook).

Scenografia de film operează cu aceleaşi mijloace ca şi scenografia de teatru: decor, costum, machiaj, recuzită, lumină. Acţionînd însă în cadrul metodei cinematografice pe care-o numeam de suprapunere, scenografia de film îşi pierde automat caracterul „individualist“. Spre a deveni cinematografică, scenografia trebuie să cuprindă toate detaliile necesare dobîndirii firescului. Acceptînd aceste date, sînt în măsură să afirm că ceea ce numim „scenografie de film“ se încadrează de fapt într-un alt domeniu artistic, mai apropiat — şi anume în *decoraţie*.

În această ordine de idei se explică existenţa personalităţilor în scenografia de teatru şi relativa lor efasare în decoraţia de film, întrucît filmul enunţă o singură personalitate directoare: regizorul. Decoratorul şi în aceeaşi măsură şi ceilalţi factori de creaţie ating în cinematografie trepte superioare de manifestare doar ca interpreţi de fineţe şi precizie. Am convingerea că cea de a şaptea artă se naşte doar în clipa în care scenariu-imagine-interpretare-ambianţă-sunet se contopesc devenind *idee*.

Dacă neorealismul a stabilit definitiv rolul „preciziei“ în decoraţia filmului contemporan, ponderea rolului propriu-zis jucat de decoraţie înregistrează fluctuaţii în funcţie de tipul de personalitate regizorală, precum şi de diversele modalităţi de a povesti filmic. În acest sens, excluzînd experienţele nesemnificative, imaginare sau bîlbîiala cinematografică, în film decoraţia a ocupat roluri diferite: de la modestul rol de fundal pînă la ostentaţia unui rol principal. Dacă în *Hoţii de biciclete*, *Strada*, în *Zboară cocorii* sau *Insula*, marea calitate a decoraţiei a constat într-o anume *invizibilitate prin firesc*, în filmele lui Eisenstein, Antonioni, Alain Resnais *(Anul trecut la Marienbad)*, Orson Welles *(Procesul)*, decoraţia are un rol aproape *ostentativ*. Nu se poate acorda un calificativ, avantajînd una din grupele citate în detrimentul celeilalte, pentru că în ambele tipuri de filme decoraţia se află într-o concordanţă firească cu ideea şi cu limbajul operelor respective.

Toate aceste considerente le socotesc însă valabile numai în privinţa filmelor exprimate într-un limbaj „pur“ cinematografic. Pentru celelalte modalităţi de exprimare cinematografică, criteriile de judecată sînt altele, de la caz la caz, rezultate din adaptarea stilului cinematografic la stilul altor manifestări de tipul teatrului, operetei, revistei etc., din care derivă filmul spectacol (de dramă, de balet, de operetă, de revistă etc.), filmul de

Schi… pent…

ropiat —

i existența
teatru și
ilm, într-
rsonalitate
în aceeași
ating în
nanifestare
cizie. Am
ă se naște
e-interpre-
enind *idee*.
nitiv rolul
ntemporan,
decorație
tipul de
diversele
acest sens,
ive, ima-
, în film
a modestul
i rol prin-
Strada, în
calitate a
vizibilitate
Antonioni,
arienbad),
are un rol
la un cali-
citate în
in ambele
-o concor-
l operelor

otesc însă
exprimate
c. Pentru
cinemato-
tele, de la
a stilului
festări de
etc., din
dramă, de
filmul de



aventuri (istoric, western, polițist etc.), basmul cinematografic etc. Nereușind să fie filme în accepția cea mai precisă a cuvîntului, întrucît raportul dintre mijloacele de expresie suferă numeroase fluctuații, cu un vădit caracter de dezechilibru (reliefînd cînd dialogul sau muzica, cînd ambianța sau imaginea) — acestor manifestări nu li se pot refuza însă calificative superioare, în măsura în care reușesc să devină opere de artă închegate.

Aceleași fluctuații sesizăm și în ceea ce privește stilul ambianței. Transpunerile cinematografice după operele lui Shakespeare constituie un exemplu edificator. Dacă în *Henric al V-lea* ambianța este rezolvată în mare măsură cu mijloacele scenografice de teatru, *Richard al III-lea* ne oferă imaginea unei întrepătrunderi armonice între scenografie și decorație, iar în ceea ce privește *Hamlet*, soluția ambianței este pur cinematografică. Ceea ce cred că trebuie adăugat este că în toate cele trei cazuri, independent de stilul rezolvărilor, avem de-a face cu profunde acte de cultură. Menționez acest lucru, întrucît numeroasele incursiuni în istorie — subiect de predilecție al așa-numitelor „supraproducții" — jignesc prea adeseori prin lipsa unui sentiment elementar de cultură și printr-o exaltare a unui gust îndoielnic și al neinformării.

★

În momentul de față lucrez alături de Ion Popescu Gopo, după scenariul care-i aparține, la transpunerea cinematografică a basmului *Harap-Alb*.

Sarcina ce-mi revine este mai puțin de a reconstitui decît de a construi o lume — lumea basmului. Ceea ce mi-am propus este de fapt de a construi o lume imaginară — cu trimiteri la realitate, la epocă și la obiceiuri, dar nu într-o exprimare directă. Dacă această optică pare destul de ușor de materializat la costume, în general și la decorurile ce se construiesc pe platou, dificultățile s-au ivit la rezolvarea ambianței pentru secvențele ce se petrec în mijlocul naturii. Filmînd natura ca atare, exista pericolul de a întrerupe „mirajul", creînd confuzii de stil și contrazicînd ceea ce Gopo stabilise ca motto pentru toți colaboratorii săi: „E de necrezut ce se întîmplă în basme". În consecință — forme de teren neobișnuite au fost vopsite pe suprafețe foarte mari, mii de flori artificiale au răsărit în poienile de iarbă albă, zeci de pomi artificiali au populat cerul real cu sfere și conuri din pînză, iar la umbra lor, egretele, pelicanii, berzele și pescărușii împăcați au făcut bună vecinătate cu ursul din poveste față de care Harap-Alb și-a demonstrat voinicia. Nici aerul n-a fost cruțat. Cețuri artificiale l-au colorat și l-au transformat după dorință. Spînul, Flămînzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă, Păsărilă — pentru fiecare din ei „s-a confecționat" o lume aparte.

N-a fost ușor, dar verva lui Gopo a generat pentru membrii echipei de filmare pasiunea de a învinge greutățile.

Ion OROVEANU

Schițe de decor ale lui Ion Oroveanu pentru filmul „Harap Alb"



O SECVENŢĂ REVELATOARE

Există în *Comoara din Vadul Vechi*, o secvență plină de multiple semnificații care confirmă personalitatea realizatorului, locul său în cinematografia noastră, prin existența incontestabilă a unui stil propriu de scriere cinematografică: *„Aratul"*. Secvența este în întregime legată de simbol și mit, fiind o demonstrație a absurdității unei poziții, a unei atitudini. Nu a lui Prisac ca individ, ci a categoriei sale sociale.

Pentru a fertiliza pămîntul, Prisac își sacrifică pînă și caii. Una după alta, pieile animalelor jertfite nebuniei lui apar întinse pe crengile uscate, stranii, ale copacului. Sacrificiul se dovedește însă zadarnic. Cu toată îndîrjirea lui, Prisac nu va smulge nici un fir de grîu pămîntului zgîrcit și uscat. Pentru că modul în care el acționează este absurd. Mitul însuși apare întors pe dos. Tradiția folclorică a calului alb, purtător de noroc, este răsturnată ca sens: peste pămîntul uscat care a înghițit animalele sacrificate, care a stors ultima picătură de vlagă oamenilor, scheletic, calul alb, ultimul, scormonește în bulgări după cîteva fire de iarbă.

În întreaga secvență sunetul și imaginea se amestecă într-un vis nebunesc. De fiecare dată cînd bulgării de pămînt invadează cadrul, în memoria lui Ion răsună sfîșietor bocetul cu care satul întreg ducea la groapă, într-o stranie procesiune, victimele secetei.

Cinematografic, secvența este construită pe antiteza static-dinamic, din ciocnirea celor două elemente obținîndu-se senzația totalei inutilități a gestului lui Prisac, a lipsei de orice perspectivă a efortului său.

Pe de o parte, elementul fix—static: peisajul. Pămîntul apare ca un animal uriaș, indiferent sub carapacea lui, pe care se zbat neputincioși, fără nici o noimă, ca niște larve, cei doi. Planurile sînt lungi. Aparatul e aproape imobil. Există o dominantă plastică a întregii secvențe: un orizont înclinat, care sugerează prăbușirea. Nemișcat, ca o obsesie. Pămînt negru, sufocant, care invadează cadrul. Totul este încremenit și nefiresc. Crengile copacului par niște rădăcini răsturnate de sete, în sus, spre cer! O permanentă prezență a pămîntului într-un decor cvasi-ireal.

Pe de altă parte — elementul dinamic: echipajul lui Prisac și cei doi oameni care luptă disperați cu pămîntul tare ca piatra.

Raportată la reperul fix al orizontului obsedant, mișcarea se amplifică, senzația de agitație zadarnică crește. Chiar începutul aratului este o răsucire fără rost a straniului echipaj pe fața întinsă, neagră a pămîntului. Inutilitatea gestului apare evidentă într-o construcție ciclică de mare expresivitate a mișcărilor în cadru: pămînt — oameni — pămînt. Aparatul fixează îndelung pămîntul. Tîrziu, în cadru intră oamenii. Crispați, cu fața descompusă de efort. Aparatul rămîne însă indiferent, nu-i urmărește. Oamenii trec prin cadru. O dată, de două ori... După fiecare mișcare, aparatul neclintit ca un ochi înghețat rămîne fixat pe același pămînt negru, dușmănos, ca o sfidare. Nimic nu s-a schimbat!

Avînd un caracter pronunțat simbolic, elementele cu care operează nefiind strict „realiste", secvența este o parte a filmului unde personajele, așa cum sînt ele construite, se potrivesc. Atît Prisac cît și Ion sînt mai degrabă noțiuni definite după anumite canoane sociologice decît personaje în sensul obișnuit. Puse să acționeze într-un cadru real, supuse unor determinări psihologice și dramaturgice, ele sînt nefirești... Așa se întîmplă în restul filmului. Aici însă, dat fiind modul de tratare a secvenței, interferarea planurilor real cu cel simbolic și mitic, nu mai distonează.

Întreaga secvență și mai cu seamă finalul ei, acea luptă disperată cu bulgării de pămînt uscat, are în ea ceva ireal și halucinant. Aci nu mai interesează determinările psihologice ale personajelor, ele avînd numai o funcție în planul simbolic.

În acest sens, în alt context, secvența ar fi putut fi o secvență dintr-un film mare.

Radu GABREA



cinema SECVENȚE



Maurice Ronet, pe care l-am cunoscut ca agreabil june prim în *Carmen della Ronda* și *Vrăjitoarea* a surprins prin realizarea sa din *Feu Follet* (*Focul fatidic*) care i-a adus mult rîvnita Cupă Volpi pentru cea mai bună interpretare. De curînd, tînărul actor de 27 ani, care a jucat în 30 de filme, ne-a oferit o nouă surpriză: semnează regia, scenariul și dialogurile filmului *Crăciun la soare*. E o comedie polițistă a cărei acțiune se petrece în Spania și ai cărei eroi sînt Maurice Ronet și Anna Karina (pe care ați văzut-o în *Șeherezada*).



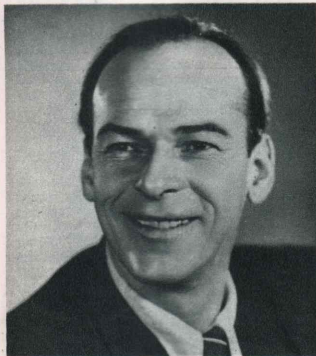
Anna Prucnal, foarte tînăra actriță poloneză care s-a relevat în filmul bulgar *Soare și umbră* a fost solicitată să joace și în filmul *Olandezul zburător*, care se turnează în Republica Democrată Germană. Iat-o în rolul Sentei din această primă versiune cinematografică a unei opere de Richard Wagner. Realizator: Ioachim Herz. Alt colaborator prețios: orchestra Gewandhaus din Leipzig.



Dacă o mie de clarinete e titlul unui muzical cehoslovac realizat de doi debutanți: Vladimir Svitacek și Jan Rohac. Protagoniști sînt Jana Brejchova, care deține rolul unei speakerițe de televiziune, și cîțiva cîntăreți de jazz binecunoscuți și în afara hotarelor Cehoslovaciei: Hana Hagerová și Waldemar Matuska. Un film cu mult dans, jazz și... muzică de Johann Sebastian Bach.



„Cel de-al patrulea film al meu, spune regizorul bulgar Vladimir Iancev (în fotografie), e o nouă comedie, de data aceasta muzicală și în culori: *Moneda antică*". Coproducție bulgaro-germană, filmul descrie aventurile numismatice — și nu numai numismatice — ale unui colecționar german venit în Bulgaria în căutarea unei monede antice. Interpreți: Liana Antonova, cunoscuta cîntăreață de muzică ușoară care-și face debutul cinematografic și actorul german Manfred Krug.



— De ce sînteți văzut atît de rar pe ecran? a fost întrebat Nikolai Cerkasov.
— Accept să turnez într-un film numai dacă scenariul, subiectul, izbutesc să mă impresioneze puternic — a răspuns actorul. Acum mă pregătesc pentru rolul pe care-l voi crea în filmul *Anna Karenina*, personajul lui Alexis Karenin. Pentru mine, un rol într-un film înseamnă susținerea unei teze creatoare în fața a milioane de ființe omenești.



Protagonista din *Beata* este Pola Raksa, laureată a unui concurs internațional „Cele mai frumoase fete ale ecranului". Studentă la școala de dramaturgie, Pola Raksa este și o populară actriță, considerată ca reprezentantă a „tipului polonez" al tinerei contemporane. De aceea a și fost de altfel aleasă de regizoarea Anna Sokolowska pentru rolul titular din *Beata*, un film despre problemele tinerilor polonezi, despre confruntarea lor cu lumea celor adulți.



„Am căutat un subiect ieșit din comun — a mărturisit în dubla calitate de producător și interpret, Richard Attenborough. Titlul anodin — *O ședință într-o după amiază ploioasă* — ascunde un subiect ieșit nu numai din comun, dar și din limitele normalului. Ședința cu pricina e una de spiritism. Eroii filmului: — o femeie bolnavă de nervi (Kim Stanley)—care, vrînd să fie recunoscută drept mediu, pune la cale răpirea unui copil, pentru „a ghici" apoi ce i s-a întîmplat — și soțul ei (Attenborough), un om slab, supus capriciilor ei demente.



Cine a spus că sînt desuete qui-pro-quo-urile? Jean Marais, Luis de Funès, Mylène Demongeot și realizatorul André Hunebelle vor să ne convingă de contrariul. Demonstrația lor se intitulează *Fantomas* și este un film polițist plin de neprevăzut, de vreme ce banditul Fantomas ia, pe rînd, înfățișarea ziaristului Fandor (Jean Marais) și chiar a inspectorului de poliție care-l urmărește (Louis de Funès).



La Valparaiso e un film recent al lui Joris Ivens — marele documentarist și marele călător care a semnat memorabile pelicule ca: *Apel din Indonezia* (un film despre solidaritatea dintre docherii indonezieni și australieni), *Cîntecul fluviilor* (Nil, Amazon, Ian-Tse, Congo, Missouri, Volga) sau *400 de milioane* (despre China). Marele port chilian Valparaiso, condamnat la moarte de la deschiderea Canalului Panama și care trăiește din amintirea trecutului său, oferă o bogată sursă de investigație și poezie lui Ivens și comentatorului său Chris Marker (apreciatul regizor al lui *La jetée* și *Joli Mai*).



Tratatul de eugenie nu e titlul unui documentar științific, cum ar părea, ci al unei povești de dragoste. Episod din filmul format din două scheciuri — *Le bambole* (*Păpușile*) realizat de Luigi Comencini (celălalt scheci, *La telefonata*, aparține lui Dino Risi), *Tratatul* o are ca protagonistă pe Elke Sommer, frumoasa actriță germană care apare aici în rolul unei mame cu o numeroasă familie. Partenerii ei: Maurizio Arena și Piero Tocaccia.

cinema

SECVENȚE



Soraya, fostă împărăteasă a Iranului și actriță aspirantă, turnează primul ei film: *Cele trei fețe ale unei femei*. Sînt trei scheciuri, regizate de Bolognini, Indovida și Antonioni și în care partenerii ei sînt Alberto Sordi și Richard Harris (din *Viață sportivă*). Titlurile de reclamă anunță că „singura vedetă feminină a filmului" e debutanta Soraya. Doar o știre scurtă consemnează că mai joacă și Lilli Palmer — excepționala protagonistă din *Profesiunea Doamnei Warren*.



Veteranul comediei vieneze, Paul Horbiger, este unul din cei trei protagoniști ai filmului *Happy-end la Wörthersee*. O comedie muzicală, color, despre trei bărbați rămași singuri acasă care încearcă să se descurce în ale gospodăriei. Ceilalți „tovarăși de suferință" sînt Rudolf Prack și Günther Philipp. Regia o semnează Hans Hollmann.



Jana Prohorenko deține un rol important în coproducția italo-sovietică *Italienii, oameni de treabă*. E un film a cărui acțiune se petrece în timpul celui de al doilea război mondial și care descrie retragerea tragică a unui grup de soldați italieni. Inspirat din evenimente reale și reconstituind spectaculos bătălia Bugului, *Italienii, oameni de treabă* — spune regizorul De Santis — „este mai puțin un film despre război decît un film despre pace și bunătatea umană". Scenariul îi aparține lui Enrico de Concini (Premiul Oscar 1964 pentru scenariul la *Divorț italian*).

INFORMAȚII

Am mai anunțat în numerele trecute că anul acesta se va realiza prima coproducție sovieto-americană, ecranizarea romanului scriitorului american Mitchel Wilson, Întîlnire pe un meridian îndepărtat. Regizorul sovietic Igor Talankin se ocupă în prezent de selecționarea interpreților. După primele probe a fost desemnat Evgheni Urbanski pentru rolul savantului Gonciarov. Hotărîrea definitivă va depinde însă și de alegerea actorilor americani, care trebuie să se integreze perfect distribuției generale. Subiectul filmului: colaborarea amicală dintre savanții sovietici și americani în studierea razelor cosmice. Scopul final: ca această colaborare să servească cauzei păcii în lumea întreagă.

□

Un nou „remake": filmul mai vechi franco-norvegian, Bătălia apei grele se reia sub titlul Eroii din Telemark. Regizorul Anthony Mann a desemnat pentru interpretarea „eroilor" pe actorii Kirk Douglas, Richard Harris și Ulla Jacobson.

□

Pentru cineaștii sovietici și pentru amatorii de cinema, cel mai important eveniment al anului 1964 a fost Primul festival al filmului din U.R.S.S. Timp de nouă zile s-a desfășurat la Leningrad o mare competiție creatoare care a făcut bilanțul ultimelor realizări ale artei de film sovietice. Cele două mari premii principale au fost obținute de două producții Mosfilm: Vii și morți și Liniștea, opere profund adevărate și esențialmente contemporane. Juriul a mai decernat și un premiu special filmului Hamlet. De altfel *Hamlet* a beneficiat de încă două mari distincții: premiul pentru cea mai bună muzică de film atribuit lui Dmitri Șostakovici și premiul Asociației cineaștilor decernat lui Innokenti Smoktunovski pentru magistrala interpretare a „nefericitului prinț al Danemarcei".

□

Richard Burton și Elisabeth Taylor vor fi protagoniștii filmului Cine se teme de Virginia Woolf? — ecranizarea celebrei piese de teatru a lui Edward Albe.

□

Brigitte Bardot și Jeanne Moreau vor... cînta împreună în ultimul film al regizorului Louis Malle, Viva Maria.

Mulți spectatori își amintesc probabil de îndrăzneața fată-husar, eroina filmului Balada husarilor. Rolul Azarovei a marcat debutul în cinema al tinerei actrițe Larissa Golubkina. Debut foarte reușit de altfel, pentru că Golubkina joacă cu mult temperament și vioiciune, cîntă, se mișcă grațios și e frumoasă. În prezent ea deține rolul principal în noua comedie a regizorului Eldar Riazanov, O aventură la Moscova, care se turnează în studiourile Mosfilm.

□

„Dacă Belmondo și Delon ar vrea, a declarat regizorul Julien Duvivier, ar avea acum ocazia ideală să joace împreună în filmul meu". Este vorba de Regina apașilor (încarnată de actrița Ann Margaret) a cărui turnare va începe în curînd. Rămîne de văzut dacă Alain Delon va putea să scape peste cîteva luni din mrejele contractului cu Hollywood-ul.

□

Jean Delannoy (realizatorul filmului Un minut de adevăr) intenționează să transpună pe ecran romanul „Lamiel" de Stendhal. În prezent el caută pentru rolul principal o tînără fată necunoscută, căreia să-i dea replica trei vedete: Jean Marais, Edwige Feuillère și Orson Welles.

□

Cu prilejul unei anchete făcute în prag de an nou de revista „Le Film soviétique" printre actorii și regizorii cei mai iubiți de spectatori, Alexei Batalov a mărturisit intenția sa de a pune în „scenă" un basm al scriitorului Iuri Oleșa intitulat Cei trei grășuni. „E prea devreme să vorbim despre o eventuală reușită finală, a declarat Batalov. Dar pot spune de pe acum că noi am conceput acest basm ca pe un amuzant film de aventuri care să se adreseze îndeosebi adolescenților, acelor „fanatici" ai cinematografului, de fapt criticii noștri cei mai severi. Filmul va fi viu colorat și bogat în evenimente foarte veridice. De aceea ne-am gîndit să-l turnăm pe străzile unui oraș adevărat pe care însă încă nu l-am ales".

□

Jean-Louis Trintignant are mai multe proiecte din care spicuim pe cei mai interesant: să scrie scenariul unui film despre Hitler, un Hitler care să fi supraviețuit războiului pentru a ajunge un bătrîn lamentabil, senil și ridicol.

cinema CORESPONDENȚA

CORESPONDENȚĂ DIN GRECIA

LILY ZOGRAPHOS

Exigențe și posibilități (Nikos Koundouros)



Două scene din *Micile Afrodite* (Marele premiu al Festivalului de la Berlin, 1963).

Fiecare om are un chip al său. Și acest chip de multe ori capătă fizionomia și expresia pămîntului natal. Înalt și frumos, realizatorul Koundouros are toate defectele și calitățile locului său de baștină, insula Creta. Mîndru și distant, îți dă impresia că se crede cu cîțiva metri mai înalt decît întreaga umanitate. La noi în Grecia circulă o anecdotă: Într-o zi, un cretan a fost întrebat ce este Grecia. „Grecia? — a răspuns demnul locuitor al Cretei — este Creta, Creta este Cané (provincia sa), Cané este Ypsos (muntele său),iar Ypsos sînt eu".

Și Koundouros este originar din același colț al Cretei, e drept cel mai frumos, dar și cel mai sălbatic peisaj din Grecia. Natura e aspră aici, iar oamenii și-au înălțat casele pe stînci care nu cunosc nici un fel de alt arbore sau floare decît cactusul. Cactuși înalți, firavi, galbeni și spinoși. Trebuie să știi să reziști acestui pămînt nemilos dacă nu vrei să pieri. Iar cînd ajungi să supraviețuiești devii foarte încrezător în tine și în posibilitățile tale. De aceea Koundouros are încredere în Koundouros, iar pînă acum nimic nu a venit să-i zdruncine credința.

Născut în Creta în 1926, el și-a terminat studiile de Arte frumoase la Atena. Provenit dintr-o familie burgheză purtînd toate tarele clasei sale, era firesc ca viitorul regizor să devină un revoluționar înfocat. În timpul exilului pe care l-a petrecut la Makronissos, Koundouros a simțit că sculptura nu-l atrage și mai ales nu-l ajută să exprime limpede ideile care-l frămîntau. Și atunci atenția i s-a îndreptat spre teatru. Și-a organizat o mică trupă și „a îndrăznit" — cum mărturisește singur — să pună în scenă piese de O'Neill și Shakespeare. Întors, din nou liber, la Atena, Koundouros se apucă de regia de film. Prima sa încercare, *Orașul magic*, îl impune de la început ca pe cel mai original și personal regizor din cinematografia greacă. Zece ani mai tîrziu, în 1963, Seminarul de artă de la Bruxelles avea să consacre *Orașul magic* în cadrul proiecțiilor intitulate „Filme noi și rare", alături de pelicule semnate de Visconti, Stanley Kramer, Ermanno Olmi.

Între anii 1954 și 1956 regizorul lucrează la cel de-al doilea film al său, *Căpcăunul din Atena*, care avea să fie o mare cădere comercială. Inspirîndu-se din viața micilor funcționari pe de o parte și din cea a răufăcătorilor care populează cartierele rău famate ale Atenei pe de altă parte, Koundouros a reușit să jignească prețiozitatea și „bunul gust" al publicului obișnuit de premieră. Filmul a provocat o adevărată furtună. După prima vizionare, spectatorii de „elită", privilegiații care se bucură de prima proiecție a tuturor filmelor și-au cerut — cu scandal — banii înapoi. Degeaba a încercat critica — destul de puțin numeroasă — să explice de ce e valoroasă creația lui Koundouros. Nimeni nu a luat-o în seamă și, mai ales, din păcate, nu au crezut-o producătorii care au început să se îndoiască de talentul regizorului incriminat. Totuși, Koundouros reușește să adune — ca prin minune — destule fonduri pentru a termina încă două filme, în cursul anului 1958, *Ilegalistul* și *Fluviul*. Ambele producții bine primite de critica de specialitate.

Cineastul simțea însă probabil nevoia și a unui alt soi de succes. Astfel încît, învățînd din „greșelile" trecutului, Koundouros realizează o peliculă mediocră, mult sub posibilitățile sale, dar care părea că-i va asigura o rețetă bună și aprecierea oficialităților. Și într-adevăr, în 1963, filmul său *Micile Afrodite* este trimis la Festivalul internațional de la Berlin. Din păcate însă acest triumf care pe el poate că l-a consolat, i-a flatat orgoliul, nu a reușit să ne convingă că a făcut un lucru valoros. Dimpotrivă. Dacă în 1954 *Căpcăunul din Atena* reprezenta un moment revoluționar pentru arta și tehnica cinematografică greacă, realizările de azi ale lui Koundouros nu ne mai impresionează decît în mod neplăcut.

Fiind puternic influențat de maniera lui Ingmar Bergman, Koundouros nu-și dă seama că nu e suficient să copiezi tehnica marilor maeștri, ci trebuie să știi s-o aplici acasă la tine. Ori, acasă la Koundouros e în Grecia și aici problemele sînt cu totul altele decît în Suedia. Temele erotice — aș îndrăzni să le consider chiar puțin obsesive — ale lui Bergman se potrivesc poate (deși mă îndoiesc) cu morala suedeză, dar au foarte puțin comun cu morala greacă, cu felul nostru de a privi dragostea.

— „Mă încumet să spun limpede că nu-mi place filmul *Micile Afrodite* și că aștept, așteptăm cu toții, altceva de la dumneata, domnule Koundouros, de la cel care a putut realiza *Căpcăunul din Atena*. Ne-ai zgîndărit atunci exigența și dorim ca pretențiile noastre, provocate de posibilitățile dumitale, să fie satisfăcute".

— „Pentru a împlini dorințele celor care ca și dumneata vor altceva de la mine — mi-a răspuns el — m-am apucat acum de un film pe care-l voi intitula *Corbul*. Este vorba de un subiect anti-războinic. Eu ating această problemă prin prisma omului simplu care are oroare de război, dar care se oferă cu naivitate și, evident, fără fals patriotism, în chip de carne de tun. Sper să reușesc să exprim limpede și cu artă în același timp, ceea ce am eu în cap. Cred că de data asta voi ajunge să dau un răspuns satisfăcător exigențelor stîrnite de *Căpcăunul din Atena*..."

Căpcăunul din Atena.

SUPERLA TIV ÎN CRITIC A

Nu este de loc justificat sentimentul de Guliver pe care-l încearcă unii în raport cu cinematografia, ignorîndu-i realizările și personalitățile. Numai o distanță creată de prejudecăți sau de lipsa de informare ar putea să ne facă să trecem peste momentele de reală emoție din filmele *Tudor*, *Lupeni 29*, *Străinul*, să nu remarcăm pe alocuri o vibrație autentică la problematica actualității în *A fost prietenul meu*, *Un surîs în plină vară* și chiar *Dragoste lungă de-o seară*, să nu găsim secvențe de o mare frumusețe în *Comoara din Vadul Vechi*, *Pași spre lună* și, de asemenea, în *Anotimpuri*. Dar calificarea superlativă a unora din filmele meritorii cu părți bune nu este mai aproape de adevăr decît negarea calităților incontestabile ale acestor filme. Iar dacă ținem seama de faptul că studiourile noastre nu au produs pînă acum capodopere și nici măcar filme de lung metraj bune în întregul lor, dar au produs și produc într-un procentaj ridicat filme foarte slabe și slabe, această modalitate superlativă ni se pare cu deosebire neîndreptățită și ea este departe de a îndemna pe creatorii de filme la luciditate și la un efort de autodepășire.

În cronica semnată de Ion Mihăileanu în „Contemporanul", nr. 34—1964, invocarea evenimentelor social-istorice din *Străinul* ține în mare parte locul analizei ideologico-estetice a filmului. Enunțările și vehemența adjectivală primează asupra demonstrației. Criticul se bizuie pe simpla aluzie la „contextul social" pentru a justifica *în film* revolta personajului principal: „Într-un asemenea context social se justifică revolta lui Andrei Sabin, eroul principal al filmului..." și de aici pînă la extazul estetic simulat mai e doar un pas: „...prilej pentru o disecție *extrem de lucidă* a universului adolescenței" (sublinierea noastră). Cînd, tocmai, în *Străinul* — în film, spre deosebire de roman — revolta personajului, ieșirea care-i aduce eliminarea din liceu nu sînt suficient justificate printr-o urmărire consecventă, realistă și nuanțată, a reacțiilor personajului. Evoluția acestuia se produce ex abrupto, declarativ, nu printr-o acumulare firească de date dramatice, fiindcă decupajul regizoral al unor secvențe trece peste detaliile revelatoare din comportarea personajelor și în genere regizorul a urmărit mai mult mișcările grațioase, expresia adolescentin-uniform-senină în jocul actorilor (a se vedea toate scenele cu cei trei tineri, din prima

RLA TIVELE ŞI AMBIGUITATEA
ITIC A DE FILM

de Valerian SAVA

at senti-
e care-l
nemato-
ările şi
distanţă
de lipsa
ne facă
de rea-
, *Lupeni*
rcăm pe
la pro-
A fost
n plină
gă de-o
ţe de o
ara din
ă şi, de
ar cali-
din fil-
une nu
ăr decît
estabile
ă ţinem
diourile
cum ca-
lme de
gul lor,
într-un
e slabe
super-
e neîn-
e de a
lme la
autode-

Mihăi-
r. 34—
lor so-
ine în
eologi-
nţările
imează
icul se
contex-
ica *în*
princi-
ontext
Andrei
filmu-
xtazul
n pas:
extrem
lescen-
Cînd,
film,
evolta
aduce
sufi-
mărire
nţată,
Evolu-
rupto,
nulare
fiind-
unor
reve-
onaje-
rmărit
expre-
ină în
toate
prima

parte a filmului). În avalanşa superlativelor, aprecierile de valoare ale cronicii din „Contemporanul" devin inexacte: „Într-un film prin excelenţă epic, cum este *Străinul*, există un şuvoi liric *de cea mai bună calitate:* raporturile dintre Andrei, Sonia şi Lucian. Farmecul primelor întîlniri, scenele de *o mare puritate şi frumuseţe* dintre Andrei şi Sonia pe insulă, primele semne de întrebare, *răsucirile interioare*, zigzagul sentimentelor, o prietenie fragilă cum e cea dintre Andrei şi Lucian, spulberată de vîntul zguduirilor revoluţionare — *toate* aceste fragmente dăruite cu *o pătrunzătoare analiză psihologică* dau nota dominantă a primei serii a filmului, *rotunjesc* artistic lumea lăuntrică a lui Andrei Sabin" (s.n.). Dar acel atît de literar numit „şuvoi liric" este inconsistent în film, lirismul apare rarefiat şi pe alocuri afectat, scenele dintre cei trei tineri sînt vag ilustrative, chiar acelea pe care criticul le citează în sprijinul afirmaţiilor sale: „scenele de o mare puritate şi frumuseţe dintre Andrei şi Sonia pe insulă..." În ceea ce priveşte „răsucirile interioare", ele tocmai că nu se fac simţite. „O prietenie fragilă cum e aceea dintre Andrei şi Lucian" nu este pur şi simplu „spulberată de vîntul zguduirilor revoluţionare", ci ea e foarte palid înfăţişată în film — prin scene dialogate monoton, cu faţa la aparat — fără acele invocate „răsuciri interioare". De aceea filmul nu ne convinge că „străinul" e un „străin", deşi cronica citată apreciază că „toate aceste fragmente (sînt) dăruite cu o pătrunzătoare analiză psihologică".

Ion Mihăileanu formulează unele caracterizări elocvente, cu o admirabilă precizie publicistică, dar ele se referă de fapt la ceea ce ar fi fost în mod virtual personajele şi mai puţin la calitatea reprezentării lor în film. Obiecţiunile se rezumă în ultimă instanţă la operaţii de ordin tehnic: „Regizorul a realizat o operă unitară — apreciază cronicarul — (minus unele lungimi ce meritau operate la masa de montaj), cu un puternic ritm interior". Cîteva judicioase observaţii fixează în cronica amintită însuşirile artistice certe ale regizorului, considerîndu-le însă ca şi cum ele ar fi atins, toate, limita lor superioară de realizare: „O siguranţă a meşteşugului, arta de a contura caracterele din cîteva gesturi (nu întotdeauna valorificată însă, fiindcă uneori, în cazul lui Andrei de pildă, se preferă un surîs impersonal sau o mască imobilă redusă la o expresie de suficienţă — n.n.), autenticitatea detaliilor, (care nu sînt însă uneori puse în valoare prin decupaj — n.n.) un talent apt să surprindă în egală măsură tragismul, poezia şi grotescul" (ceea ce rezultă mai puţin din film, regizorul avînd tendinţa să-şi înfrumuseţeze eroul, să-l elibereze de zbuciumul său interior — n.n.).

Dacă sistemul calificării superlative, globale, a unor filme e tot atît de departe de adevăr ca şi negarea oricăror calităţi ale acelor filme — ceea ce îndeamnă la o diferenţiere atentă şi o gradare nuanţată a valorilor — credem că există în schimb alte filme care pot fi considerate, fără ezitare, drept lucrări în întregime false, situate pe ultimele trepte ale oricărei scări valorice. Am cita în acest sens recentele *Casa neterminată* şi *Dragoste la zero grade*. Desigur că respectivele filme n-ar justifica nici un fel de vehemenţe şi nici o întîrziere asupra lor, din cauza condiţiei lor extrem de precare, atît de evidente. Dar reţin atenţia cerinţa insistentă şi ambiţia de a vorbi şi despre calităţile şi „cîştigurile nete" înregistrate, chipurile, cu aceste producţii. O parte a criticii şi-a pus parcă ea însăşi un fel de condiţie: să renunţe în asemenea cazuri la o judecată de ansamblu, să ia adică filmul pe bucăţele, împărţind după tipic, măcar ici şi colo, cîte o apreciere pozitivă. Coregizorul uneia din cele două pelicule, Cezar Grigoriu, a scris în numărul 1—1965 al revistei „CINEMA" despre obligaţia cronicarilor de a sublinia „bunul" din aceste filme. Dar cronicarul cinematografic nu este un organism protocolar, el nu analizează separat, din punct de vedere tehnic, cutare sau cutare latură a filmului, ci chemarea lui este de a da pe scurt o apreciere argumentată a nivelului ideologico-artistic al filmului, considerat ca operă unitară şi finită. În cîmpul său de atenţie intră elementele care definesc viziunea autorului asupra temei, ideia artistică a operei şi gradul său de realizare. Iar atunci cînd această idee lipseşte cu desă-





cinema

MERIDIANE

ÎN PRAGUL TĂU

este traducerea ad literam a titlului filmului realizat de Vasili Ordînski la „Mosfilm".

Ceea ce surprinde în creaţia acestui regizor, încă puţin cunoscut, este stilul său sensibil diferit de al colegilor săi de şcoală. Evitarea riguroasă a patetismului, chiar într-un film de război ca acesta, curajul de a povesti totul pe un ton scăzut, reţinerea oricăror efuziuni sentimentale, refuzul artificiilor care simulează uneori „suflul liric" — de unde, de pildă, cvasi absenţa muzicii. Un dramatism subteran al situaţiilor susţine însă — nevăzut — momentele şi filmul în ansamblul său. Un uriaş pericol imanent (nemţii se află în pragul Moscovei) se simte undeva aproape, atît de aproape încît nu mai e necesar să fie arătat, fiindcă oricine îl intuieşte, nu mai e necesar să se discute despre el, fiindcă toţi îl ştiu. Însăşi încordarea demonstrativă dispare de la sine. În acest „spaţiu", în acest moment de aparentă suspensie, existenţele omeneşti apar în ipostaze inedite şi întreaga experienţă istorică a războiului îşi dezvăluie noi semnificaţii.

vîrșire sau este denaturată în esența ei și compromisă, se poate cu atît mai puțin cere cronicii să fie un proces-verbal mecanic, neutru, atoatecuprinzător, „al calităților și lipsurilor" diferitelor compartimente ale filmului, judecate în sine. Pretenția aceasta, ridicată uneori la rang de principiu, nu are nici ea nimic comun cu cerințele unei critici de artă științifice și militante. În loc de starea de spirit și gustul cu totul desuete pe care le etalează cu ostentație filmul *Dragoste la zero grade*, de la prima la ultima fotogramă, în regie, scenariu, interpretare, costumație, decor, coregrafie, compoziția și dinamica încadraturilor, în special la filmările exterioare și în unele fragmente din muzica filmului, în loc de vidul ideologic și sufletesc al eroilor din *Casa neterminată*, în care totul e simulat și fals, infirmitatea morală și umilința mediocrității fiind luate ca mostre de superioritate etică, iar regia nedepășind nivelul naivelor încercări studențești, în loc de acestea, ar urma să vorbim — iar unele cronici au vorbit pe larg și pe îndelete — despre altceva.

Lăsînd la o parte asemenea considerente cum ar fi acela al responsabilității actului critic și al interesului efectiv față de calitatea filmului romînesc, limitîndu-ne la cerințele de ordin profesional care se impun criticii, am observa că modalitatea ambiguă și labilă de a face critică, critică fără opinie, pornește de obicei de la ignorarea autorului unic al filmului — regizorul, a ideii artistice a lucrării și a viziunii sale de ansamblu asupra vieții și a oamenilor înfățișați. Se epatează cititorii cu povești care nu interesează pe nimeni, despre ce a devenit filmul de la roman la scenariu, de la scenariu la regie, de la regie la actori și tot așa mereu, de la unul la altul — întregul pomelnic la capătul căruia nu aflăm altceva decît semnătura cronicarului, cînd noi am fi vrut să urmărim raportarea autorului filmului — regizorul, la realitatea pe care el o înfățișează și la propriul său stil.

Uneori, pentru a „încălzi" cronica — iar încălzirea aceasta fortuită poate mima chiar incandescența — cronicarul pavoazează stereotipul protocol cu impresii „personale" care datorează foarte mult propriei sale imaginații. Într-o stupefiantă cronică dedicată filmului *Casa neterminată* în „Informația Bucureștiului" din 16 decembrie 1964 și semnată T. Caranfil, se reproșează filmului doar „*unele* excese de literatură în dialoguri", „*destule* coincidențe nefericite" (s.n.) în subiect, „divertismentul muzical de la cantină" și cîteva episoade. „Ceea ce captivează cu adevărat — afirmă însă cronicarul — este trăirea *neobișnuit de bogată* a celor doi eroi". „Aportul esențial îl asigură un scenariu *neobișnuit de generos în idei*" — se repetă criticul. „Regia — continuă protocolul său — lasă *cu discreție* locul cuvenit potențialului poetic al dramaturgiei", iar „actrița a redat *cu inteligență și spontaneitate* chipul Liei" ș.a.m.d. (s.n). „Urmat de un cortegiu de oameni emoționați (criticul a trecut la „analiza" unor episoade) un omuleț face primii pași. Nu simți nici o exagerare. De fapt așa ar trebui să fie! (în viață adică, după exemplul filmului — n.n.). Debutul omului (fantazează cronicarul, gîndindu-se la momentul cînd copilul pășește prima dată) nu este oare un eveniment demn de bucuria solidară a tuturor, precum nunta sau nașterea?" Și astfel, pe baza acestei întrebări sentimental-retorice, unul din momentele cele mai viciate de melodramă este considerat „un succes al regizorului". „Dar — comentează înduioșatul exeget — pentru a comunica vibrația, filmul pretinde colaborarea publicului" și mai ales, am spune noi, lipsa de exigență a cronicarului. „Unui spectator lipsit de receptivitate poetică — se indignează semnatarul cronicii — episodul de pe șantier i-ar putea apărea o capodoperă de platitudine" (ceea ce n-ar fi prea departe de adevăr — n.n.). „Și totuși cît de adevărată, de originală este înfiriparea aceea a idilei!" Iată din nou, cunoștința noastră, semnul de exclamare! Abandonîndu-se unei frenezii extatic-visătoare, criticul încheie „elocvent": „Sufletele se cercetează precaut, se dezvăluie treptat, se recunosc și se cuprind cu mult înaintea îmbrățișării fizice (...) Abia apoi va urma dragostea. Frumos, nu? T. Caranfil." Surîzînd și făcîndu-ne, irezistibil, cu ochiul, prin această poantă finală, încredințat că ne-a spulberat toate îndoielile, autorul uită că nicăieri în cronică nu a încercat să arate ce își „dezvăluie treptat" eroii și cum anume. Din păcate, *în film*, toate acestea nu sînt tocmai „frumoase". Cronicarul socoate pare-se că e suficient să etaleze propria sa încîntare factice, fericit că poate savura secvențe care îi solicită din motive extra-estetice imaginația sa prea disponibilă, ducîndu-l cu gîndul nu la valoarea ideologico-artistică a filmului, ci la fapte de viață considerate în sine: „O invitație la schimb de locuință, afișată pe un stîlp îi fac (pe eroi — n.n.) să întrevadă un divorț sau o căsătorie, plasarea unui bilet în plus devine o selecție pasionantă a omului cel mai potrivit, iar fotografierea unei nunți, prilej de speranțe și întrebări". De fapt, în film — așa cum s-a arătat amănunțit în unele articole — asistăm la o risipă de gesturi demagogic-generoase ale unor eroi-fantoșe, care încearcă fără grație și fără umor să compenseze prin ele inconsistența propriilor lor trăiri, și spectatorul ar trebui ajutat să le descopere falsitatea și nu să i se prezinte mimetismele lipsite de abilitate drept ipostaze realmente poetice și atitudini etic superioare.

În cronica din „Gazeta literară" nr. 38—1964, cu care profesorul D.I. Suchianu a onorat pelicula *Dragoste la zero grade*, domnia sa susține cu argumente temeinice dreptul la existență al comediei care „nu urmărește nici zugrăvirea de tipuri, nici *castigare ridendo mores*, ci pur și simplu vrea să distreze, să destindă frunțile". D.I. Suchianu propune să considerăm „comediile pur distractive" ca „un adevărat *oxigen spiritual*, curat ca aerul de munte" și abordează filmul în cauză cu optimism și îngăduință, remarcînd de la început, cu o satisfacție aproape sportivă, că „s-a ales ca mediu ambiant tocmai aerul de munte". Și adaugă — o subtilă și indirectă ironie: „Aerul atît la propriu cît și la figurat". „Dat fiind caracterul nepretențios al genului — conchide însă într-un mod surprinzător cronica — sperăm că micile imperfecții vor trece neobservate". Este însă foarte îndoielnic că genul ar fi nepretențios. Ni se pare că, într-o asemenea perspectivă, putem eventual „salva" filmul de la o apreciere negativă, dar riscăm să minimalizăm genul în întregul său. Într-adevăr, nimeni „nu-și va bate capul (în cazul unei comedii muzicale — n.n.) dacă povestea oglindește sau nu veridic grave chestiuni sociale sau drame morale sfîșietoare." Cum însă orice înjghebare pe peliculă acționează asupra spectatorului — evident — pe alte căi și în alt mod decît — să zicem — aerul de munte, ea nu poate nici să destindă frunțile dacă ignoră criteriile estetice elementare. „Oxigenul spiritual" devine în acest caz toxic. Care ar fi „micile imperfecții" din pelicula incriminată, peste care ar urma să trecem fără să le observăm? Filmul are un ritm bătrînesc — cu totul neadecvat genului — foarte bine ilustrat de plutirea agale a telefericului care-i poartă în final pe eroii înfofoliți în tot felul de odăjdii, ca să nu răcească. Compozițiile sînt statice, excesiv studiate, nu foarte departe de unele clișee de Anul Nou, cu peisaje montane și crengi de brad în prim plan. Costumația lustruită și violent colorată e preumblată prin cadru cu o suficiență provincială, iar prostul gust își atinge suma în scena visului eroului, care începe cu imagini de pe cutii de bomboane fondante și termină printr-o avalanșă de străluciri lubrice, cînd niște zeități păgîne sînt animate într-un decor baroc și puse să danseze twist. Cuplul central împreunează în aparițiile sale opacitatea la umor, crisparea posacă cu o frumusețe placidă, mascînd lipsa unui tonus vital normal cu un soi de complicitate dulceagă, fără să respire „aerul sănătos de munte". Regizorii nu încearcă măcar să-i rețină în limitele drăgălășeniei lor modeste, ci le insuflă sentimentul de exponate menite a stabili concepte de frumusețe și ținută etică. Ceea ce — spiritualitatea lor fiind în eclipsă sau strălucind în replici de tipul celor care au fost copios citate în unele cronici — nu e de natură „să ne destindă frunțile", ci, dimpotrivă. Asta fără a mai fi nevoie să ajungem la factura intrigii sau la sensul comediei.

Actuala stagiune cinematografică, deschisă după ce producțiile studiourilor noastre s-au întîlnit într-o primă confruntare competitivă proprie la Mamaia, în al 15-lea an de cinematografie socialistă, credem că solicită din partea criticii o contribuție substanțială la promovarea unor criterii și a unor aprecieri de valoare exacte și stimulatoare asupra filmelor romînești, în contextul evoluat al artelor noastre contemporane.

filmului s

TOVARĂȘII



UN NOU GHIL GAMEȘ



CINE-I CRIMINALUL?



O STEA CADE DIN CER



IANAȘEK



Cronica

mului străin

Cîteva cuvinte simple spuse de Profesor (*Marcello Mastroianni*) vor fi adevărate revelații.



Condițiile de viață sînt sordide, dar încep să mijească speranțe.



Tovarășii

Există în realizarea lui Monicelli un aspect — în mod paradoxal mai anevoie de reținut de la bun început, dar copleșitor în esență: faptul că întreaga acțiune a filmului, conflictul său dramatic, este purtat de un personaj nou, surprinzător de bine conturat, deși nu se poate vorbi despre un singur interpret, ci despre o multitudine ce capătă sens și contur unitar — proletariatul. În mod obișnuit, spectatorul este deprins să deslușească ideile prin eroii ce le vehiculează, prin conturul pe care ele îl capătă între altele și în evoluția cîte unui personaj. Aceasta face probabil ca filmul de care ne ocupăm să nu-și pună în lumină, dintr-o dată, principalul său argument, esențiala sa realizare: aducerea în centrul atenției a unui personaj care de obicei nu depășea valoarea unei figurații.

La o analiză atentă, *Tovarășii* oferă exemplul unui film în care destinele individuale întregesc destinul impunător al masei de muncitori ce-și caută drumul spre conștiința de clasă și spre unitatea de acțiune, aceasta fiind problema care confrunta în modul cel mai acut lumea nevoiașă ce își consuma existența între sordidele locuințe de periferie și nu mai puțin sordidele hale ale fabricilor și uzinelor de la sfîrșitul veacului trecut. Acțiunea se desfășoară la Torino, marea citadelă industrială a Italiei, dar pelicula lui Monicelli are o imensă capacitate de generalizare, ferindu-se de a exploata particularitățile care ar fi putut limita trimiterile ei. Și dacă evenimentele pe care regizorul italian le cheamă nu au darul de a fi inedite, inedită rămîne în schimb întruchiparea artistică pe care ele o capătă aici, caracterul convingător și demonstrativ pe care faptele și întîmplările invocate îl îmbracă în sprijinul tezei ce călăuzește această transpunere — lupta pentru dobîndirea conștiinței de clasă.

Desigur că o abundentă documentare în epocă era pe cît de necesară în elaborarea premiselor conflictuale, pe atît de bogată în sugestii pentru realizator, care poartă ochii obiectivului și prin el pe al spectatorului peste înseși obîrșiile mișcării muncitorești, spre organizarea ei politică la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui de față.

Pentru realizarea scopurilor propuse, regizorul a pornit evident la înfățișarea epocii printr-o lungă frescă animată, în care sînt clare toate



Hăituit și zdrențăros, Profesorul (*Mastroianni*) nu-și găsește nicăieri un colțișor unde să se adăpostească.

relaţiile, raporturile — în primul rînd cele antagonice de clasă — apoi cele dintre oamenii ce alcătuiesc un grup, precum şi efortul lor pentru deslușirea unui sens comun. Pe de altă parte, proiectarea eroilor fiind permanent păstrată pe acest masiv teren în mişcare (masele muncitoreşti), face ca prin procesul de individualizare să asistăm de fapt la redarea trăsăturilor ce ţin de portretul acestui nou şi impresionant personaj despre care vorbeam mai sus. Galeria de tipuri reprezentative realizată de Monicelli este de prim ordin. Ea începe cu vigurosul şi chiar brutalul Pautasso (interpretat de Folco Lulli), pînă la tînărul ucenic care nu cunoaşte din viaţă decît aspectul ei dur ce i s-a întipărit pe chip.

Fila de istorie pe care Monicelli o animă are darul de a face ca filmul *Tovarăşii* să capete forţa unui document. Speculaţiile şi căutările ce ţin de arta filmului par să fie lăsate pe un plan secundar, principala atenţie fiind îndreptată spre dobîndirea veridicului fără a cădea totuşi în verism.

Secvenţele sînt compuse cu grijă pentru latura emoţional-artistică, dar primează preocuparea pentru sublinierea tezei urmărite.

Este de semnalat la loc de frunte că întreg filmul se desfăşoară într-o atmosferă intens dramatică pe care o accentuează o lumină difuză ce pare cernută prin nişte văluri cenuşii. Cerul e permanent acoperit de nori fumurii, ai zice că s-a lăsat peste oameni, că le stă pe creştet. Este cum ar spune Federico Garcia Lorca (poetul dimpotrivă al azurului infinit şi al soarelui arzător) un cer de durere şi de moarte. Durere şi chiar moarte există şi în filmul lui Monicelli, dar redate nu metaforic, ci în modul cel mai dur şi mai direct cu putinţă. Unele scene, cum ar fi marea grevă reprimată cu ajutorul armatei — au valoarea unui document parcă realizat pe viu, într-o împrejurare autentică. Şi apoi, pentru Monicelli nici suferinţa şi nici moartea nu sînt decît aspecte dintr-un lung proces care are ca scop să afirme viaţa şi creşterea voinţei unei colectivităţi. Ceea ce filmul său izbuteşte să demonstreze de minune.

Latura tipologică, portretizarea acelor individualităţi ce reprezintă masa este şi ea făcută cu ştiinţă şi cu o apreciabilă cunoaştere. În galeria de eroi ai muncitorimii deslușeşti toate trăsăturile ce caracterizează clasa muncitoare. Portretele sînt servite de mari actori din cinematografia europeană. S-ar putea realiza pe seama fiecăruia cîte un portret de ample proporţii. Spectatorului de azi i-ar putea părea ciudată apariţia profesorului interpretat de Marcello Mastroianni. Este o imagine puţin romanţioasă, curioasă într-o anumită latură a ei, ţinînd poate — mai degrabă — de o reprezentare melodramatică a unui revoluţionar ce pare plin de vocaţie, dar lipsit de o reală forţă interioară de a se impune unei colectivităţi (tocmai prin slăbiciunile ce le manifestă în viaţa sa de zi cu zi). Acest chip de animator a existat totuşi, poate că nu este cel mai reprezentativ, dar este unul dintre cei care au încercat să înrîurească conştiinţa maselor muncitoare într-o vreme în care puţini îşi aplecau privirile asupra ei. Actorului n-am putea decît să-i aducem laude.

Meritul de seamă al acestui film stă în emoţia cu ajutorul căreia realizatorii au încercat să se apropie de o lume îndeobşte puţin cunoscută şi mai ales într-o vreme despre care documentele nu sînt prea explicite, iar cunoaşterea este lacunară. Prin efortul său de aprofundare a datelor epocii, Monicelli aduce istoria la zi şi încă face acest lucru învăluind prezenţa acestui personaj nou într-o undă de căldură şi omenie profund emoţionante, izbutind în acelaşi timp să ridice pe treptele adevărului o pasionantă investigare într-o epocă.

Mircea ALEXANDRESCU





1 Pe cei bolnavi îi desparte de sănătoşi nu numai zidul spitalului (*Un nou Ghilgameş*)

2 „Spiritul meu nu trebuie să moară înaintea trupului", gîndeşte David (Darvas Iván), încercînd să-şi păstreze demnitatea, luciditatea, în suferinţă.

3 O iubire stranie înfiripată sub semnul morţii. În fotografie: Domján Edit.

Un noul ghilgames

Universul închis al unor bolnavi incurabili, pasiunile, nădejdile şi deznădejdile, întîlnirile şi despărţirile în umbra morţii, în atmosfera de tensiune latentă a unui spital, constituie demult o temă favorizată de literatură, teatru, film, dînd naştere în acelaşi timp „Muntelui Vrăjit"al lui Thomas Mann, dar şi unui număr mare de romane-fascicole lacrimogene. Filmul *Un nou Ghilgameş* (scenariul Solymár József şi András Ida, regia — Szemes Mihály) are momente inedite şi zguduitoare, dar şi multe altele care — din cauza unei risipe haotice de impresii, de sentimente, de trăiri şi a inconsecvenţei viziunii cinematografice — scad din valoarea reală a filmului.

Antidotul cel mai sigur al lacrimogenului este măsura. Lacrima înghiţită în tăcere te pune pe gînduri. Un montaj mai puţin indulgent, mai sever, mai exigent ar fi ridicat mult tensiunea artistică, ar fi valorificat mai eficient bogăţia cuprinsă în materialul brut al filmului, ajutînd regizorul să aleagă hotărît între două moduri de a privi realitatea investigată. Am spus măsură — aş mai adăuga: echilibru. Cei doi poli ai conflictului sînt firesc, bolnavii şi medicii, mai bine zis medicul (Pecsi Sándor). Însuşi titlul, invocarea simbolică a lui Ghilgameş, eroul epopeei indiene care vrea să-şi readucă printre cei vii un prieten răpit de moarte, vizează problematica filmului. Medicul nu se resemnează cu incurabilitatea momentană a cancerului, e convins că înainte ca leacul să fie descoperit, moartea poate fi înfruntată, dacă bolnavul însuşi nu se predă de bună voie în faţa inevitabilului. Nefiind popă, ci savant naturalist, omul de ştiinţă nu administrează stupefiante spirituale. Este sincer faţă de bolnavul pe care-l găseşte demn să lupte alături de el. Etnografului David, de exemplu, îi arată biopsia tumorii sale la microscop. Dar după acest gest cu care declanşează drama şi evoluţia psihologică a lui David, doctorul rămîne în afara acţiunii, degradîndu-se de fapt la funcţiunea de figurant care urmăreşte pasiv şi comentează drama bolnavului (pasionantă de altfel şi bogată în idei). Scenariştii şi regizorul dibuie în direcţia diagnosticului artistic. Vedem cîmpul de activitate al Ghilgameşului modern, materialul uman pe care-l prelucrează: un inginer şef ce organizează la spital un adevărat birou de proiectări dînd impresia unui om sănătos,







numai

înaintea
încercînd
în sufe-

morţii. În

optimist, sigur de sine, pînă la terminarea proiectului, cînd se frînge într-o clipă; un bătrînel naiv care îşi mai completează buletinul de loterie înaintea operaţiei fatale; un alt bolnav laş şi isteric, care se ascunde după deget silindu-l pe doctor să-l mintă, să-i narcotizeze conştiinţa. Vedem o dragoste stranie care te impresionează fiind întreruptă nu de moarte, ci de vindecarea neaşteptată a femeii. Dar nu-l mai vedem acţionînd pe doctor, care a rămas în afara „învierilor" declanşate de el, e drept numai pe plan uman şi psihologic (atîta cît îi permite la ora actuală stadiul ştiinţei). Eroul activ, modern, plin de probleme lăuntrice, promis la începutul filmului, cedează locul unui „raisonneur" banal. Funcţia sa dramatică fiind atrofiată, el începe să declame şi în text se furişează desuetul.

Scenariştii gîndesc prea mult numai în cuvinte, iar dialogul excesiv nu ritmează decît arar cu imaginea. Ceea ce este mult prea obositor pentru spectatorul care — obligat să citească doar titlurile — nu mai poate surprinde nuanţele ce vibrează în vocea actorilor, de altminteri foarte buni: Darvas Iván şi Domján Edit. Există de asemenea o ezitare regizorală între drama densă şi lacrimogenul filistin, între un stil modern, simbolic, doar sugerat, inspirat, şi platitudine; rezultatul artistic: inegal.

Ana HALASZ

CINE-I criminalul?

Dramaturgul Aleksandr Galici şi regizorul N. Rozanţev par să cunoască bine legile filmului poliţist. Filmul lor începe captivant. Cuvintele pe care în aceste imagini de început le rosteşte martora, doctoriţa oarbă Semionova, relatează despre o crimă petrecută aievea, despre cea mai monstruoasă dintre ele: crima de *genocid*. Ucigaşul pentru a cărui pedepsire pledează martora este un călău în solda hitleriştilor care, pitit pe undeva sub o mască inofensivă, aşteaptă să se aştearnă uitarea asupra fărădelegilor sale. Şi iată-ne dintr-o dată direct interesaţi: în acest al douăzecilea an de la victorie, anul de la care ucigaşii nazişti aşteaptă „prescripţia" crimelor comise în ţările ocupate, nu ne e indiferent dacă un vinovat mai izbuteşte să se camufleze. De aceea interesul spectatorului supravieţuieşte pînă şi eclipselor ce intervin în acţiune cu prilejul scenelor discursive din biroul anchetatorilor.

Ca în orice film poliţist ce se respectă, suspiciunile tînărului anchetator Andrei — şi ale spectatorilor o dată cu el sau chiar înaintea lui — pendulează rînd pe rînd de la un personaj la altul. Mereu alt amănunt vine să răstoarne ipoteza anterioară; date ce păreau esenţiale se dovedesc nesemnificative, versiuni iniţial respinse ca improbabile se cer deodată reluate în consideraţie. Unde se ascunde criminalul Zolotiţki? Să fi murit cu prilejul bombardării spitalului? A murit sau nu Utehin, vecinul de spital al criminalului? Ce amestec are în afacerea Zolotiţki scamatorul Dore? Dar bătrînul filatelist? Dar mecanicul de aviaţie Cernîşev? Sau fiica acestuia, uşuratica şi naiva Maika, să fie oare străină de toate acestea? Mecanismul bine uns al suspensiei cinematografice ne antrenează către lovitura de teatru finală şi momentul — impresionant realizat de altfel — al confruntării acuzatului cu martorii. Sub „privirea" acuzatoare a doctoriţei oarbe, se năruie



Îndelungile anchete, monotonia lor, îngreunează acţiunea poliţistă a filmului *Cine-i criminalul?*

o stea cade din cer

Revistă pe gheaţă color, „scope", cu capete de afiş atrăgătoare (Toni Sailer, campion mondial la ski care aici dă numai cîteva lecţii unei maestre a piruetelor pe gheaţă: Ina Bauer), recenta „stea" aterizată din studiourile R.F.G. e mult mai strălucitoare decît naivele ei predecesoare (*Cumpără-mi un balon*, *Revista de la miezul nopţii* etc.). Fantezia regizorală se desfăşoară pe un teren mult mai vast decît obişnuitele improvizaţii coregrafic-patinate în faţa aparatului cinematografic. Revista are — ceea ce e rar — o unitate artistică, o „temă" captivantă: evoluţia iubirii de-a lungul dansurilor şi a meridianelor, ameţitoare suită de ritmuri vechi şi foarte noi, toate culminînd cu elegantul, nemuritorul vals vienez.

O risipă (dar nu ostentaţie) de ingenioase decoruri şi costume, modern stilizate, sugerînd fermecătorul Montmartre sau feericul Broadway, un pitoresc colţ de pustă maghiară ori somptuosul palat de galante curtezane (un balansoar se transformă într-o majestuoasă trenă purtată cu graţie de celebre favorite regale). În interiorul rafinatelor fundaluri pictate evoluează dansuri, variate şi specifice, interpretate cu umor şi originalitate (miniatura coregrafică din Montmartre, dansul apaş american ori ceardaşul la lumina focului) care amintesc că baletul pe gheaţă e nu numai spectacol fastuos, ci artă veritabilă, dificilă, costisitoare nu atît ca buget, ci ca efort uman, trudă creatoare.

Voit am ignorat „dramaturgia" acestei reviste. Ea n-are mare importanţă în asemenea cazuri (mi se pare ridicol să redactezi teorii întregi despre schema conflictului ori viabilitatea personajelor în genul muzical-coregrafic). Dacă intriga nu ocupă un loc exagerat în economia filmului cîntat şi dansat (aici e cam greoaie), dacă nu e agresiv de ilogică, de infantilă şi se mulţumeşte să compereze, cu modestie, pe cît se poate cu umor, numerele respective de music-hall — nu avem dreptul să-i cerem mai mult. E ca şi cînd i-ai reproşa lui Fred Astaire că nu sare de pe trambulină ori lui Toni Sailer că nu cîntă la trompetă. (Aici, marele schior şi pilotul-acrobat ce face savant slalom aerian printre vîrfurile Mont-Blanc-ului şi altul — pămîntean — ocolind patinele ascuţite ale Inei Bauer).

Al. CREŢULESCU

„Steaua" e Ina Bauer într-o companie nu mai puţin strălucitoare — Toni Sailer.



masca de bravadă şi cinism a omului care credea că a izbutit să şteargă orice urmă, să lichideze pînă la unul pe martorii crimelor sale.

De ce totuşi, în ciuda acestui „sfîrşit fericit", filmul ne lasă un sentiment de insatisfacţie? Din caleidoscopul de chipuri ce s-au perindat prin faţa noastră, de-abia dacă mai stăruie în memorie privirea oarbă şi glasul surd al doctoriţei Semionova (o scurtă şi desăvîrşită compoziţie a actriţei Klara Luciko) sau silueta bătrînului filatelist întruchipat de Oleg Jakov. În schimb nici farmecul şi dezinvoltura lui Aleksandr Demianenko (Andrei), nici prezenţa şi inteligenţa lui Serghei Lukianov (Cernîşev), nici spontaneitatea Alionei Pokrovskaia (stewardessa Maika) n-au izbutit să dea densitate psihologică unor caractere schematic concepute încă din scenariu. Din structura filmului, alcătuită conform reţetelor îndelung verificate ale filmului de acţiune, lipseşte tocmai liantul menit să-i asigure soliditatea: dimensiunea umană.

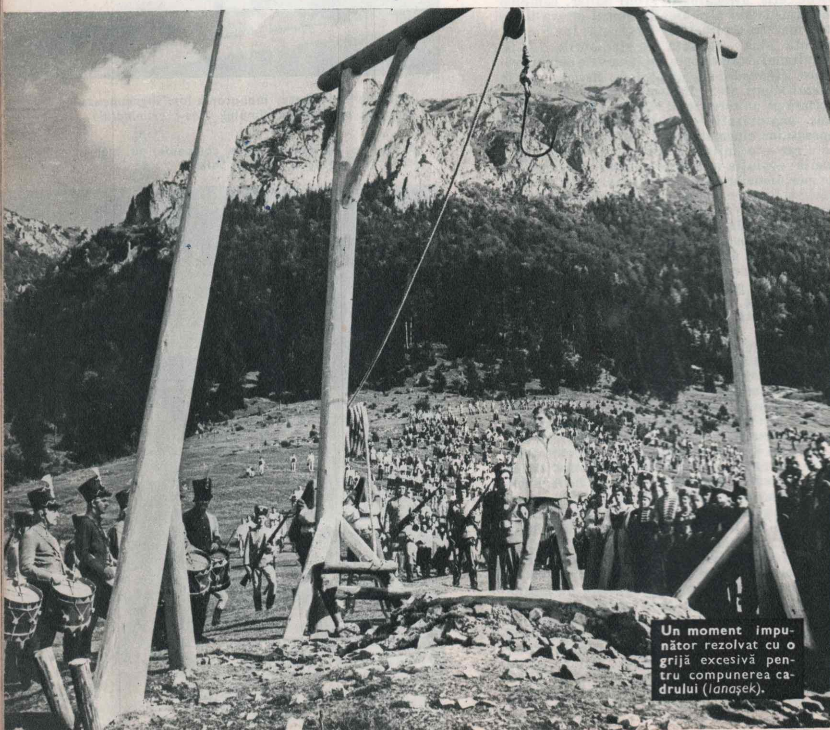
Ana ROMAN

Ianaşek

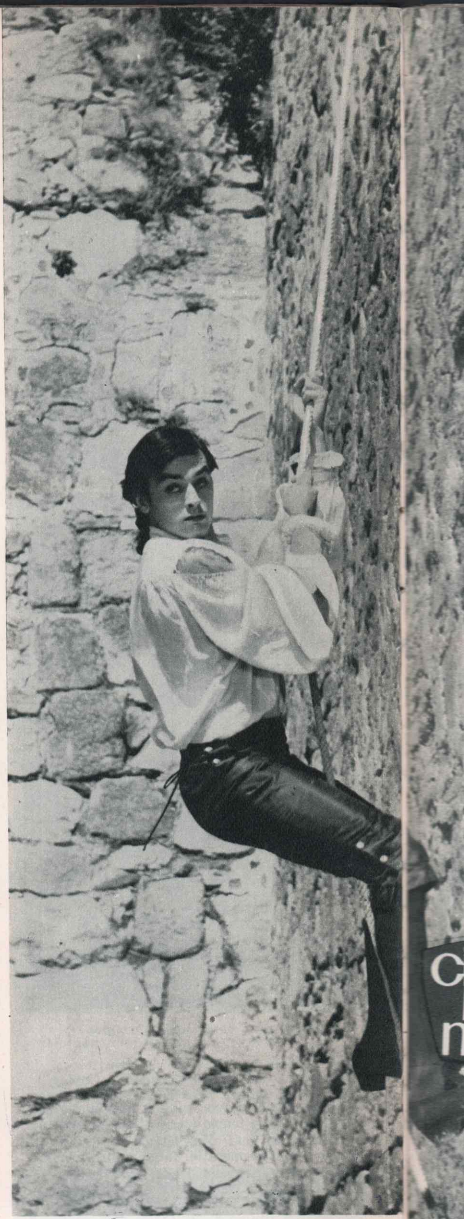
Ce dulce e copilăria cu basmele ei colorate de vitejiile unui chipeş flăcău capabil să frîngă stîncile cu mîna ori să înfrunte cetele duşmane numai cu un buzdugan fermecat. Mitul infantil creează adolescenţei alte mituri, cel al Pardaillanilor fără prihană ori al muşchetarilor înfierbîntaţi. Mai tîrziu eroul idilic devine haiduc însetat de dreptate şi sabia galantă ia locul pistoalelor iar lupta în numele unui „bun" abstract din poveşti devine o bătălie umană, orientată către un scop social concret. Legendele populare păstrează candorile vîrstelor crude şi probabil un Gruia Novac versiune cinemascopică n-ar prezenta deosebiri esenţiale de „concepţie" filozofică şi estetică faţă de confratele său din Munţii Boemiei. Ianaşek-ul ceh este erou de baladă haiducească şi chiar dacă istoria scrisă nu i-o fi înregistrat poate, identitatea, literatura apocrifă l-a aureolat cu tot nimbul îndrăzneţelor vitejii împotriva tiranilor. Care pretutindeni sînt aceeaşi: indivizi răi, lipsiţi de omenie.

Nu reproşăm celor două serii colorate ce povestesc amănunţit viaţa bravului Ianaşek din cruda copilărie pînă la maturitate şi moarte, caracterul lor idilic de legendă. Aceasta ar fi convenţia genului şi cine nu înţelege poate ieşi din joc. Ci caracterul lor hibrid, nestatornic, acelaşi care ratase cu ani în urmă ecranizarea lui „Till Ulenspiegel". Ce greu le-o fi venit realizatorilor să penduleze timp de trei ore pline între Scilla realităţii cotidiene a satului înfeudat (o realitate aspră, prozaică, greoaie, reprodusă monografic) şi Carribda alegoriei poetice avînd în centru un erou dotat numai cu însuşiri, un Făt-Frumos coborît în Boemia imperiului austro-habsburgic să „facă dreptate". În cazul nostru să-şi răzbune tatăl ucis de boier, mama moartă într-un incendiu provocat tot de „Aurel cel rău" (fiul latifundiarului sîngeros), logodnica pîngărită de acelaşi odios duşman. Exagerarea n-ar deveni atît de supărătoare, acumularea viciilor într-o parte şi a virtuţilor într-alta s-ar considera, poate, o hiperbolă conştientă, dacă n-ar fi grefată pe o realitate prea diurnă, minuţios descrisă într-o suită de tablouri de gen (modul de viaţă al haiducilor din tabăra montagnardă, castelul nobilului etc.). Efectul, departe însă de a fi poetic, e hilar. În ciuda risipei de scene spectaculoase desfăşurate într-un peisaj magnific (*Ianaşek* e o supraproducţie estică), de cîteva momente emoţionante (descoperirea taberei şi prinderea haiducilor, execuţia lui Ianaşek), filmul plictiseşte atît pe micul spectator dornic de legendă, cît şi pe adultul nemulţumit cu mixtura indigestă.

Alice MĂNOIU



Un moment impunător rezolvat cu o grijă excesivă pentru compunerea cadrului (*Ianaşek*).







Avancronică

Vom vedea un film „à la Fanfan"...

LALEAUA NEAGRĂ

Alexandre Dumas avea obiceiul (de loc supărător de altfel) să interpreteze sui-generis faptele istorice care stăteau la baza scrierilor sale. Autorii versiunii cinematografice a romanului „Laleaua neagră" („La tulipe noire") s-au simțit probabil obligați să-i urmeze pilda și de aceea și-au permis să-l adapteze foarte liber, păstrînd din tot subiectul dumasian în primul rînd... titlul. Îl bănuim pe realizator că doar cuvîntul *tulipe* l-a îndemnat să se oprească la Dumas, gîndindu-se că — cine știe — poate această lalea-mascotă să reînvie succesele de odinioară.

Dar nu îndepărtarea (ireverențioasă?) de la modelul literar ne face să judecăm filmul lui Christian Jaque cu unele rezerve, ci intenția de a reedita după 10 ani *Fanfan la tulipe. Fanfan* a cunoscut gloria, fără îndoială și datorită prezenței lui Gérard Philipe, dar rămîne indiscutabilă certa lui valoare artistică. *Fanfan* avea umor, grație, farmec, ritm. O reușită din toate punctele de vedere care va rămîne ca atare în istoria cinematografului mondial. De ce a ținut oare cu tot dinadinsul Christian Jaque să-l reediteze?!

Nu spun aceasta neapărat pentru că *Laleaua neagră* n-ar fi un film amuzant. Ci pentru că regizorul ne-a obișnuit cu altceva, pentru că ne obligă la mai multă exigență în general, iar după *Fanfan la tulipe*, în deosebi.

Laleaua neagră este un super-western european în 70 mm și în culori somptuoase. Henri Jeanson, scenarist și autor al spiritualelor dialoguri, se distrează să ne ofere cu ironie un Zorro francez care se gîndește mai puțin la apărarea dreptății cît la garnisirea propriilor buzunare. Noroc însă că mai are și un frate geamăn, pur și naiv, care va ști să nu dezamăgească speranțele poporului, încarnînd un adevărat erou de legendă, Laleaua neagră, revoluționar înfocat și vajnic apărător al binelui.

Alain Delon în rolul dublu al fraților Guillaume și Julien de Saint-Preux, este cuceritor. Frumos (în ambele ipostaze), el izbutește să fie dinamic, sigur de sine, cinic și impertinent în personajul Guillaume, timid, naiv și chiar puțin ridicol la început, în rolul lui Julien. Dacă nu l-am avea mereu în minte pe Gérard Philipe și dacă n-am ceda tentației — atît de primejdioasă — de a compara (unele scene interpretate de Delon sînt copiate întocmai după *Fanfan)* am putea fi ușor convinși de farmecul de netăgăduit al lui Alain.

Și pentru că am trecut la distribuție — foarte riguroasă, numărînd actori buni de comedie și femei atrăgătoare — să amintim încă un personaj, mai ciudat, apariție insolită, căruia și regizorul i-a acordat toată importanța. Este vorba de prietenul devotat (din film) al lui Alain Delon: *calul,* pe care nu întîmplător îl cheamă Voltaire. Înțelept, filozof, patrupedul-actor nu compromite celebrul nume al „patriarhului de la Fernay". Christian Jaque i-a conferit chiar rolul — ingrat în general atunci cînd trebuie să-ți exprimi prin vorbe ideile — de „raisonneur" al filmului. Reacțiile lui Voltaire și îndeosebi actul său final, pedepsirea personajului negativ, sarcină care-i revine în exclusivitate, provoacă aplauzele entuziaste ale spectatorilor. Pentru că Voltaire este singurul care nu uită să ne dea satisfacție și să pună capăt fărădelegilor șefului de poliție, La Mouche.

În concluzie, dacă ne gîndim bine (să uităm trecutul!), filmul lui Christian Jaque în general nu poate fi socotit slab (ținînd seama în special de limitele peliculelor de capă și mantie). Filmul mustește de ironie inteligentă, plasată oportun și cu o eficacitate matematică. De la bun început comentariul vioi, spiritual, plin de subînțelesuri, ne dispune. Tot timpul avem prilejul să ne clătim mintea cu ajutorul replicilor scăpărătoare care domină cele două ceasuri de proiecție, a bunului gust, a bunului simț, a bunului... Da, dar *Fanfan* tot nu este!

Rodica LIPATTI

cinema

CRONICA IMAGINII

CASA NETERMINATĂ și problema imaginii artistice... neisprăvite

de Ion FRUNZETTI

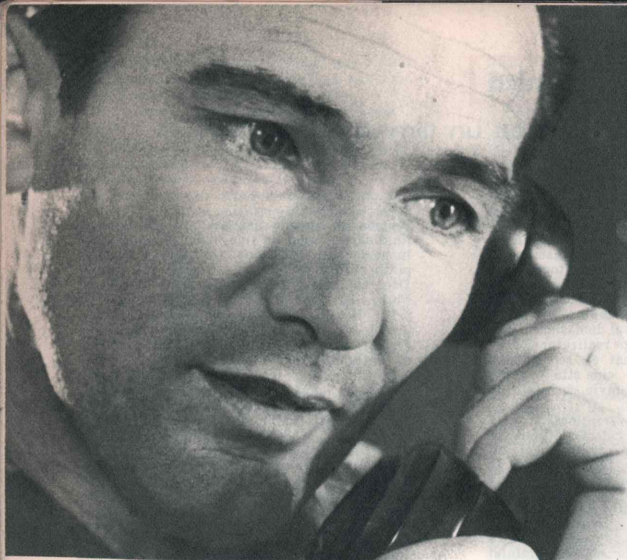
Un scenariu poate fi slab și filmul să se salveze totuși. De curînd, *Il Gattopardo* a dovedit-o: frumusețea imaginii și capacitatea obiectivului de a reconstitui un cadru peisagistic și istoric cu valoare de feerie optică, era doar un adjuvant al jocului impecabil al actorilor deși, cititorului romanului, scenariul îi lăsa un gust amar. Scenariul poate fi însă slab fără ca nici jocul actorilor, nici valoarea plastică a peisajului ori scenografică a cadrului reconstituit, nici inteligența replicilor, să-l salveze în vreun fel. Dacă pregnanța plastică și picturalitatea imaginilor nu sînt decît o slabă mîngîiere pentru un film ratat, cu atît mai trist că autorii *Casei neterminate* i-au retezat-o pînă și pe asta. La ei imaginea e banală, fadă, nesemnificativă și, pe alocuri, (de cele mai multe ori), urîtă. Să ne înțelegem: nu urîțenia expresivă, nu ostentația punerii în valoare a caracterelor individualizatoare, semnificative, dintr-un sector de realitate, explorat spre a i se face „portretul moral"! Nu acea urîțenie ce se asociază în mintea publicului inteligent cu nesofisticatul, neconvenționalul, „neconformul"; (la legile academiste ale simțului comun, nu la sensul mare al vieții). Urîtul provenit din incapacitatea de a atinge un nivel de expresivitate oarecare. Indiferența față de frumos poate fi și ea un program estetic. Dorința de a realiza frumosul, ratată, e însă o dovadă de incapacitate estetică, de inabilitate artistică. Regizorul *Casei neterminate* ar fi putut, la urma urmei, crede că textul rostit de cei doi protagoniști, care dialoghează de la un capăt la altul al filmului, e subtil și plin de niște „agudezas" (cum n-ar spune Nea Pandele) similare dialogurilor unui Eugen Ionescu, de pildă. (Ar fi putut crede, dacă e destul de puțin citit!...). Și dacă va fi crezut așa, ar însemna că a căutat să dea imaginii un ton de ostentativă neglijare a „frumuseții reglementare", un ton de „autenticitate"! Ar fi bine! Asta să fie explicația faptului că nimeni (nici regizorul, nici operatorul) nu face nici un efort în sensul dotării filmului măcar cu mai multe fotograme reușite, plăcute optic, dacă nu și cu două-trei secvențe total avalabile?... Te pomenești însă că regizorul și-a dat de fapt seama cît de slab e scenariul (și ce puțin actoricește „joacă" protagoniștii — ca să nu mai vorbim de figuranți și de rolurile secundare — cu excepția lui Tăpălagă, dar asta e treaba altuia, nu a mea!), și dîndu-și seama, a *vrut* să-l compenseze, făcîndu-l pe operator să umble după „interesant" cel puțin în imagine.

Dacă lucrurile stau așa, și Blaier și David sînt coautorii, cît și Rendis, ai dezastrului rezultat. Filmul e o cădere (însă nu prea gravă, fiindcă nivelul de la care cade e foarte puțin înalt!).

Începe, ca imagine, cu un soi de reportaj (incomplet și fără nerv) al vieții studenților din centrul de cămine universitare de la Grozăvești, într-o amiază plină de soare și fără penumbre, nici fizice, nici morale (nici imorale). Pavilioane, alei, arbori, grupuri. Firul care să le lege, aceste imagini, nu-l dă acțiunea. Menite să fie cadru unei acțiuni-lipsă la apel, clădirile, aleile și boschetele sînt, de aceea, depoetizate: cred că în realitate ele oferă oricum și oricînd mai mult *stimmung*, mai multă atmosferă decît în film.

Idem, parcul bietei Opere de Stat, care se și zărește, minimalizată, în fundalul unor scene petrecute pe o bancă (unde nu se petrece nimic). Pe urmă, o altă bancă (unde se petrece ceva), însă fără fundal de Operă: aici vin să se sărute doi tineri (alții, nu protagoniștii, care se sperie și fug!). Banca e sub arbori, arborii în soare; lumina ar putea să se joace pe chipurile personajelor, pe haine: nu se joacă! Operatorul preferă să-și plaseze aparatul la o distanță de la care orice vibrație devine imposibil de surprins: așa că ne redă *schema grafică* a unei scene care ar fi putut fi picturală, dacă s-ar fi inventat cumva cinematograful înainte de turnarea acestui film. Dar cinematograful (adică înregistrarea mișcării) rămîne pentru autorii lui o invenție de făcut de-aci înainte, în alte secvențe. Realizatorilor filmului le e pusă de-o parte de destin această victorie. Ei vor înregistra, pe urmă, cum cad castanele pe asfalt (Cad! Ei, și? Ce adaugă asta la conținutul scenei?), cum își mișcă pașii o pereche, neîndrăgostită, pe sub arbori în amurg, și cum se mută reflexul soarelui pe crengi. Asta le prilejuiește cîteva imagini atîrnate în *Casa neterminată* ca niște tablouri în perete care ar fi putut fi bune, dacă aveau și vreo legătură cu ceea ce se petrece *în* și *între* protagoniști! Mai tîrziu, realizatorii filmului vor înregistra și cum se învîrt casele cînd iei o fată în brațe și o rotești de mai multe ori. E și asta tot o imagine „cinematografică" în sens etimologic. Dar protagoniștilor, oare, nu le ședea la fel de bine „cinematografic" înregistrați? Ei de ce trebuie să fie condamnați la mișcarea pur teatrală pe care le-o impune optica de „public" așezat veșnic în același stal distant, a operatorului? Spațiul lor rămîne să fie mai tot timpul podiumul studioului de la Buftea (care, de fapt, larg cum e, ar fi permis mult mai multă libertate de mișcare). Fantezia regizorului are discreții înduioșătoare. Ca să nu ni se dezvăluie în toată înspăimîntătoarea ei rostogolire, își impune asceză: protagoniștii vor fi constrînși să se miște (și să stea, mai ales) ca pe scenă. Între blocurile noi, neterminate, fata, așezată lîngă un stîlp, pe fundal de blocuri, văzută de la o distanță de 7—10 metri, monologhează timp de 5—6 minute. Spune la un moment dat chiar: „Vezi? Și acuma te încrunți", și asceza regizorală continuă să ne țină la post de prim planurile care ne-ar putea scuti să o credem pe cuvînt. Spațiul rămîne, din păcate, o dată mai mult și în acest film romînesc, o scenă (fictivă).

În două-trei rînduri, parcă avem de-a face și cu căutări spațiale; cu mișcarea, inteligent dirijată de obiectiv, a imaginii în adîncime. Fereastra incriminată a casei unde „El" petrece, privită de jos, zbucnește spre obiectiv în chip nimerit, impunîndu-se prin ocuparea întregului ecran privitorului, ca o prezență odioasă, malignă. Este pro-



Dragostea înseamnă comunicare. Revelaţia sentimentului se produce, surprinzător, în *Logodnicii*, de la distanţă: mărturisirea la telefon.

priu artei cinematografice să beneficieze de apropierea şi depărtarea arbitrară, ce ne schimbă perspectiva comună asupra lucrurilor şi ne obligă la o altă optică decît cea de toate zilele. Aici, procedeul a fost, pentru o dată, prin excepţie, folosit în sensul expresivităţii, deşi scenariul face volte-face şi întoarce spatele noului drum deschis. Dar apropierea bruscă, în gros-plan, a profilurilor celor doi care se atrag unul pe altul ca sub hipnoză, dînd spectatorului speranţa că, în sfîrşit, se vor săruta, ce rost expresiv a avut?... Mai ales că momentul trezirii din vrajă e marcat tehnic prin asceza revenirii la cadrajul din secvenţa anterioară, la o optică banală, de viziune teatrală mediocră; că realizatorii ar putea face, totuşi, şi film, ne străfulgeră din unele detalii.

Bine realizat ni s-a părut momentul cînd copilul — (episodul e lipit) — începe să umble: operatorul ne propune să-l vedem (după ce l-am admirat frontal, venind spre noi) şi de sus: strada întreagă îl urmăreşte. Efectul, care — pe cît se pare — a fost scontat de regizor, devine cel dorit: al unei contaminări în masă, un fel de hipnoză colectivă. Ceea ce n-a reuşit imaginea obişnuită, frontală, oricît de insistent reportericeşte a fost fotografiat acel dute-vino colectiv în urma copilului, reuşeşte o scurtă secvenţă, *à vol d'oiseau* fotografiată. Însă, din nefericire, inteligenţa demonstrată în episoade, realizatorii o uită la cuier în desfăşurarea „acţiunii" principale (dacă se poate numi „acţiune" o suită de peripatetisme forţate, prilej de dialoguri caracterizante şi subtile ca, de pildă: — „Nu te superi?" — „De ce să mă supăr?..."), şi de îndată ce obiectivul e bracat asupra Liei şi a lui Andrei, protagoniştii sînt transformaţi în actori de teatru filmat, ba încă filmat ceva mai din fundul sălii! În unele secvenţe, griul domneşte suveran. Lipsa de luminozitate, cînd nu e purtătoare de mister, oboseşte. Vorba lui Nea Pandele: o idilă fără lumină, se cheamă că nu se vede! Dacă măcar s-ar petrece totuşi ceva, pe întunericul ăsta! Dar, cum faci bilanţul, vezi că iar ţi-au fost înşelate aşteptările! Într-o încăpere dintr-un bloc nefinisat, protagonista găseşte destulă lumină ca să citească, noaptea, scrisoarea găsită în pachetul de prăjituri venit de-acasă. Scrisoarea-i anunţă moartea dragului ei Nea Pandele, Zadigul truismelor (ce se pot cita şi fără asteriscuri, deci n-aveam nevoie ca spiritul lui Nea Pandele să condimenteze dialogurile şi să plutească fantomatic prin umbra Casei neterminate!), şi fata aprinde lumînarea rituală găsită în pachet. Lumînarea are o flacără care, deşi nu se vede pe ecran, pune reflexe pe figurile celor doi. Eclerajul direct, cu sursă artificială, de noapte redusă la o feştilă, ar fi permis un desmăţ de clar-obscur carravagesc, ca în tablourile lui „Gherardo delle Notti", al olandezilor din sec. XVII! Dar aceste reflexe sînt ucise de reflectoarele regiei, care le concurează, lăsîndu-le un rol destul de mediocru, ca şi cum reflectoarele ar suferi de deşurubarea becurilor.

Ei, toate bune şi frumoase, inclusiv cele rele şi urîte (cum sînt aici majoritatea), dar care e aportul acestor imagini la sensul filmului? Pentru asta ar fi necesar să cunoaştem sensul filmului!... Dacă scenariul nu ne-a dat satisfacţie, s-o fi smuls imaginea! Dar cum?! Zgîrciţi oameni, regizorul şi operatorul! Ne-au lăsat să avem tot timpul ghimpii unei tije de trandafir în degete şi n-am văzut nici floarea, nici mirosul nu i l-am desprins. Unele filme se joacă cu casa închisă. *Casa neterminată* se va termina prin... neterminarea planului de casă!... Alături de simfonia a VIII-a a lui Schubert, care e foarte finită cu toate că n-are final, „neterminata" lui Rendis-Blaier-David pare „neisprăvită", în sensul şeptelicilor: născută prematur, cînd cinematografia noastră are toate condiţiile ca să nu mai nască avortoni.

CONŞTIINŢA ARTISTULUI ŞI EPOCA

NEO REALISMUL AZI

II

de S. DAMIAN



Cu ce atracţie de magnet se întoarce mereu filmul italian spre neorealism! După invazia de misticism şi mediocritate din anii 1949-1950, după căutările „eretice" inovatoare ale lui Antonioni sau Fellini, un alt val neorealist reeditează acum epoca de pionierat. Prin repetatele reveniri la sursă îşi verifică filmul italian fidelitatea faţă de realitate. În competiţia care se desfăşoară, ţinta rămîne tot autenticitatea. Năzuinţa de a pătrunde în viaţă, de a dezvălui mizeriile şi deznădejdile, de a înfăţişa tragediile sociale a făcut din neorealism un curent atît de durabil şi de contagios. Nu e greu de stabilit o filiaţie directă între capodoperele epocii de glorie (*Roma, oraş deschis* şi *Paisa* — Rossellini, *Hoţii de biciclete* — Vittorio de Sica, *Pămîntul se cutremură* — Visconti) şi ultimele filme ale tinerilor, care au cucerit o faimă rapidă (*Salvatore Giuliano* şi *Cu mîinile pe oraş* — Francesco Rosi, *Bandiţii din Orgosolo* — Vittorio de Seta, *O slujbă sigură* şi *Logodnicii* — Ermanno Olmi, *Teroristul* — Gianfranco de Bosio etc.)

Asupra unor interferenţe de viziune şi de stil am stăruit cu alt prilej în revista „CINEMA" (comparînd de pildă noul val francez cu cel italian). Ne interesează acum cîteva caracteristici de ordin general. Ca şi predecesorii lor iluştri, Francesco Rosi, Vittorio de Seta, Ermanno Olmi acordă întîietate stilului de documentar. Aparatul de luat vederi cutreieră uliţele părăginite, scrutează zidurile murdare, încăperile insalubre, terenurile pline de noroaie. Cele mai acute teme sociologice şi politice sînt tratate făţiş, cu forţă pamfletară. Filmul italian recucereşte astfel ardenţa gravelor rechizitorii. Sînt preferaţi de obicei actorii neprofesionişti (ciobanii din Sardinia — *Bandiţii din Orgosolo;* funcţionarii anonimi — *O slujbă sigură*) fiindcă esenţialul rezidă în mărturia ne-

se vede pe
pe figurile
direct, cu
de noapte
, ar fi per-
clar-obscur
tablourile
Notti", al
ec. XVII!
sînt ucise
iei, care le
-le un rol
, ca şi cum
ri de deşu-

frumoase,
urite (cum
a), dar ca-
imagini la
ntru asta
aştem sen-
că scena-
facţie, s-o
Dar cum?!
regizorul
-au lăsat
ul ghim-
ndafir în
ăzut nici
nu i l-am
e se joacă
sa *neter-*
na prin...
lui de ca-
imfonia a
rt, care e
e că n-are
lui Ren-
re „neis-
şeptelici-
tur, cînd
stră are
ă nu mai



La Ermanno Olmi (*Logodnicii*) rigoarea cadrului dezvăluie o neaşteptată poezie. Privirea transfigurează peisajul cotidian.

Momentele de reportaj sînt filmate în proiecţii plastice excelente (*Cu mîinile pe oraş*).

mijlocită transmisă. Stilul de documentar e menit să reproducă logica exactă a vieţii. Într-un interviu, Ermanno Olmi îşi afirmă convingerea că cinematograful poate provoca senzaţia de verosimilitate absolută („Télécine" nr. 116–1964). Odată ce realitatea se dezvăluie cu o transparenţă deplină, el pledează pentru accesibilitate şi simplitate în mijloace. Faţă de pionierii neorealismului, Ermanno Olmi consideră că noua generaţie e datoare să găsească o altă coerenţă în expunerea faptelor. Dialectica între subiectiv şi obiectiv, între cronica evenimentelor şi punctul de vedere distinct al regizorului, exprimat în proiecţiile plastice, în patosul revelaţiilor, defineşte încercările actuale de recapitulare şi de sintetizare a ultimelor decenii. Nimic nu trebuie să se piardă din izbînzile intermediare. Deşi încrederea faţă de realitate e totală, regizorul cu personalitatea lui nu e constrîns să intre în anonimat, el poate conferi un sens personal expunerii de cronică. Replica îl vizează în special pe Zavattini, ale cărui experimente finale au eşuat din pricina absenţei unei concepţii regizorale consistente, originale, din pricina tezismului vulgarizator, din pricina înclinaţiei spre melodramă. „Tinerii furioşi" italieni sînt duri şi lucizi, refuză lirismul şi sentimentalismul, imaginile lor uscate, glaciale, crude, aspiră spre o despuiere a realităţii. Nici o concesie nu se face facilităţii. Pe neaşteptate însă saturaţia voită de monotonie şi obiectivare produce un patetism ieşit din comun.

Dacă în reconstituirea epocii tinerii regizori italieni se remarcă prin eficacitate, deoarece ei continuă operaţia de demitizare începută de înaintaşi (cultul burghez al eroismului, al sfinţeniei, al raţionalizării vieţii etc.) ca perspectivă estetică ei vor să atingă un nou clasicism.

Rezultatele sînt edificatoare? Alegem, spre ilustrare, două exemple: *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi) şi *Logodnicii* (Ermanno Olmi). Filmul lui Francesco Rosi e construit ca un reportaj politic. Numai că în relatarea faptelor sînt introduse momente de senzaţie, în spiritul anchetelor judiciare. De la început un mister învăluie lucrurile: un bandit sicilian, autor a nenumărate asasinate, căutat de poliţie, este ucis într-o noapte. Mobilul crimei e neclar, indiciile furnizate conţin şi multe date dubioase. Treptat, prin răsturnări de cronologie şi explorări incisive, filmul dezleagă tainele. Salvatore Giuliano lucrase în serviciul Mafiei şi avusese legături directe cu reprezentanţi ai industriei şi ai armatei, cu autorităţile italiene. Crima nu era decît o înscenare a poliţiei care voise să înşele opinia publică. Momentele sînt tratate din perspectiva unui martor ocular: pîlcurile de bărboşi care cutreieră munţii în adulmecarea prăzii, satul terorizat de jandarmi, cu femeile îmbrăcate în negru, care însoţesc convoiul arestaţilor, iar rumoarea lor devine iute năpraznică izbucnire, depoziţiile de la proces, cu tot ceremonialul întrerupt de răcnetele de spaimă şi de mînie ale inculpaţilor. Filmul e elaborat cu meticulozitate, cu ştiinţa surprizei. Fără o identitate precisă rămîne, în aproape toate secvenţele, iniţiatorul fărădelegilor, Salvatore Giuliano. Se văd doar pardesiul său alb şi mîna care indică direcţia de atac. Numai în două secvenţe distanţa de „imunitate" adoptată de regizor e abandonată: tot filmul păstrează ca un fundal imaginea cadavrului, privit de sus, înconjurat de poliţie şi jurnalişti, cu toate semnalmentele înscrise în procesul-verbal şi apoi a corpului dezgolit ţinut în bulgări de gheaţă, un tînăr muşchiulos, masiv, peste care se prăbuşeşte, în urlete neomeneşti, mama chemată la confruntare. Episoadele se intersectează într-un montaj excepţional. La Francesco Rosi documentarul e realizat cu asociaţii plastice uimitoare.

Logodnicii este istoria unei despărţiri. Un tînăr muncitor pleacă din Milano în Sicilia, ca să participe la construirea unei uzine. Fata nu e de acord cu hotărîrea lui, apoi în lungul răstimp al separării, dragostea trece printr-un examen, se purifică, devine romantică şi totuşi lucidă. Filmul înaintează lent, prin minime întîmplări, într-o succesiune a obişnuitului. Artist fin, discret, inteligent, Olmi realizează o transfigurare a banalităţii. Fără nici un accent ostentativ, într-un stil reţinut, neutral, se compară două universuri, cu circuitul lor închis, sufocant. Mai întîi balul de cartier, al cărui ritual mecanizat e fixat încă pe generic, cu mişcările anoste ale dansului şi placiditatea mohorîtă ca o efigie pe figuri, izbitor de lipsite de fru-



Un film care a stîrnit multă rumoare: *Evanghelia după Matei* (P.P. Pasolini)

museţe. Apoi mijirea civilizaţiei de tip industrial, într-o Sicilie a încremenirilor seculare: hotelul cu confortul său sistematizat, uriaşele braţe de caracatiţă ale maşinilor, şi carnavalul măştilor, la balul organizat numai între bărbaţi în regiunea aceea pierdută de lume, imitarea rîsului femeii şi a gesturilor ei lascive într-o larmă de o puerilitate feroce.

Bărbatul simte zidurile reci, nepăsătoare, care-l împresoară, dar privirea lui e tandră. Din cauza distanţei, dragostea s-a transformat în aşteptare şi asceză, dar rezultatul surprinzător e comunicarea. După criza între îndrăgostiţi la Milano, abia acum din depărtare, prin schimbul de epistole, tinerii îşi destăinuie iubirea. Ca şi Francesco Rosi sau Vittorio de Seta, Ermanno Olmi concepe documentarul în proiecţii picturale. Rigoarea construcţiei e suverană. Ritmul e lent, potolit, fără discordanţe în căutarea extremei clarităţi. Alternanţa de momente e continuă — eroii evocă momente trăite în trecut într-un fel de „cinema-memorie", cum spune chiar regizorul — (răspuns la întrebările revistei „Cahiers du Cinéma" nr. 157/1964), dar transferul







se face fără dificultate, perfect inteligibil. Din nou trebuie subliniat cît de pătrunzătoare e investigaţia de ordin sociologic: condiţiile de muncă cu retribuirile disproporţionate, accidentele de lucru din pricina lipsei de deprindere a ţăranilor angajaţi în uzină, extenuarea fizică şi amuzamentele de o sălbăticie naivă într-un univers al tehnicii inumane. Polemica la adresa tiparului burghez de existenţă e făcută cu sobrietate, cu toată stringenţa unei demonstraţii. Survin şi episoade disparate aparent fără o motivare în raport cu logica naraţiei filmice: singurătatea duminicală în orăşelul aţipit, deruta din biserică la apariţia cîinelui etc. Dacă Ermanno Olmi înţelege reproducerea vieţii în spiritul documentarului, el nu concepe traiectul filmului liniar pe o unică dimensiune. Faptul oarecare, incidental, se înscrie pînă la urmă în demonstraţie. E evident că în ritmul măsurat al dezvăluirilor, Olmi urmăreşte să găsească în fiecare moleculă contradicţiile şi de aceea recurge şi el la descompunerea infinitezimală. Astfel, în creaţia tinerilor regizori italieni limpezimea stilului de cronică se îmbină cu meticulozitatea analizei. Rossellini se întîlneşte cu Antonioni.



Petar VOLK

DIN STUDIOURILE IUGOSLAVE

MARI PROMISIUNI ALE TINERILOR REGIZORI

Sfîrşitul toamnei a adus o deosebită animaţie în studiourile iugoslave. În momentul de faţă se lucrează la zece filme artistice, patruzeci documentare şi o serie de coproducţii realizate în colaborare cu firme străine. Dar atenţia este îndreptată în deosebi către filmele artistice autohtone, mai ales că sînt realizate, în majoritatea lor, de tineri regizori.

Cel mai mare număr de filmări aparţin studiourilor „Avala" din Belgrad (cele mai însemnate din Iugoslavia). Pînă la începutul verii 1965, „Avala" — potrivit declaraţiilor conducerii artistice — va realiza mai mult de jumătate din producţia iugoslavă de lung metraje. În prezent se află în faza finală turnarea filmului *Omul nu e pasăre* al tînărului dar cunoscutului documentarist Dusan Makavejev, care debutează acum în filmul artistic. Filmul său îşi propune să înfăţişeze unele aspecte şi probleme ale unui om obişnuit, un muncitor dintr-un mare bazin industrial minier. Intenţia realizatorilor este de a sublinia atitudinea nouă pe care un astfel de om o are faţă de realitate. În acest scop scenariul caută să evite şabloanele şi soluţiile formale.

Se bucură de interes şi ultima peliculă realizată de Aleksandar Petrovici, cunoscut ca autor al filmelor *Cei doi* şi *Zilele*. Spre deosebire de aceste realizări, unde atenţia i-a fost îndreptată spre relaţiile din mediul urban sau spre anumite alienări pe care le suferă omul modern, tema noului său film este inspirată din perioada războiului, scenariul avînd la bază povestirile cunoscutului nuvelist contemporan Antoni Isakovici. *Feriga şi focul* (acesta este titlul filmului) stîrneşte interesul şi pentru faptul că Petrovici dă o interpretare cinematografică modernă unor momente din lupta de eliberare.

Dejan Djurkovici şi Vuk Babici, de asemenea tineri regizori debutanţi, pregătesc pentru „Avala" comedia *Înainte de război* inspirată din opera lui Branislav Nuşici. Deşi pînă în prezent lucrările acestui maestru al umorului au fost prilej pentru şapte ecranizări, scenariul actual aduce prospeţime şi originalitate în ceea ce priveşte rezolvarea cinematografică a situaţiilor comice din text. Filmul nu păcătuieşte prin convenţionalism, este realizat într-un spirit foarte modern datorită asociaţiilor bine inspirate şi pline de haz.

Studioul „Viba" din Ljubljana a încredinţat lui Zivojin Pavlovici adaptarea modernă a romanului „Alter ego" de Dostoievski. Judecînd după experien-

Jerzy TOEPLITZ

CELE MAI BUNE DOUĂSPREZECE DOCUMENTARE ALE LUMII ■ BERLIN, SIMFONIA MARELUI ORAŞ

Filmul *Berlin, simfonia marelui oraş* a apărut pentru prima oară pe ecran în ziua de 23 septembrie 1927 la cinematograful berlinez „Tauentzienpalast". Premiera noii opere a cunoscutului avangardist Walter Ruttmann a fost un adevărat eveniment în viaţa culturală a capitalei Republicii de la Weimar. De altfel nu numai în Germania s-a vorbit şi s-a scris despre *Simfonia marelui oraş*. „Times"-ul londonez şi „Le Temps" din Paris au publicat recenzii entuziaste. Şi-au spus cuvîntul şi săptămînalele literare şi artistice elveţiene şi italiene. Vestea despre noua victorie a artei cinematografice a trecut şi Oceanul.

Noua victorie a artei cinematografice — cu aceste cuvinte se definea cel mai adesea sensul şi însemnătatea *Simfoniei marelui oraş*. Însemnătatea ei crucială — trebuie să adăugăm noi. Pentru că, într-adevăr, apariţia unui film fără acţiune, compus numai din imagini autentice din viaţa cotidiană a metropolei, la un mare cinematograf de premieră, unde în mod normal erau prezentate stelele germane şi străine în drame, comedii şi farse, constituia un eveniment excepţional. Pe atunci nu era încă cunoscută definiţia lui John Grierson — „documentary film" — film documentar, lansată mai tîrziu în America (în recenzia filmului *Moana*, apărută în ziarul newyorkez „New York Sun") şi de aceea în recenzii, articole şi critici au fost folosiţi alţi termeni, ca reportaj, relatare sau descriere. Cuvintele erau diferite, dar ideia aceeaşi: se sublinia că în creaţia cinematografică a apărut un gen nou, necunoscut pînă atunci, cucerind dintr-odată dreptul de cetăţenie. S-a născut filmul documentar de lung metraj care, spre deosebire de *Nanuk* sau *Moana* ale lui Flaherty, era fără fabulă, fără personaje individualizate, fără eroi, bazat numai pe material de cronică, pe instantanee din existenţa cotidiană a Berlinului într-o zi de primăvară a anului 1927.

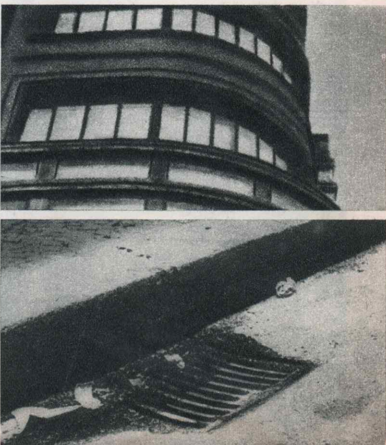
Regizorul filmului este Walter Ruttmann. Trebuie să precizăm imediat ce înţelegem de data asta prin „regie de film". Este clar că Ruttmann nu a regizat diferitele scene, deoarece în general pentru acest film nu a existat vreo punere în scenă, ci s-a limitat la selecţionarea imensului material şi la montarea diferitelor fragmente. Deci el a fost mai degrabă monteurul decît realizatorul filmului în accepţia convenţională a acestui termen. Se pare că Ruttmann nu a manifestat prea multă iniţiativă în stabilirea subiectelor de filmare, în „vînătoarea de fotografii mobile". În acest sector bagheta autorului a fost preluată de la regizor de către Karl Freund. În programul filmului, lîngă numele acestuia, a fost pusă calitatea, mai degrabă modestă, de „Produktionsleiter". În cazul unui film artistic obişnuit şeful de producţie are funcţii în primul rînd administrative, iar activitatea lui rămîne fără o influenţă directă asupra formei artistice a operei. *Simfonia marelui oraş* nu a fost însă nici un film obişnuit, nici un film artistic, şi Karl Freund, excelent operator, realizatorul filmelor *Ultimul om* (regizor Murnau), *Variété* (regizor Dupont) şi *Metropolis* (regizor Fritz Lang), a fost ceva mai mult decît un şef de producţie. El pleca în fruntea echipei de operatori, compuse din Reimar Kuntz, Robert Baberski şi Laszlo Schaefer, zi de zi, la vînătoare cinematografică. Alegea locurile şi subiectele de filmare, impunea sau propunea colaboratorilor săi concepţia plastică a ceea ce trebuia să apară mai tîrziu pe ecran. Pe scurt, el a fost adevăratul regizor al *Simfoniei* în etapa de filmare. A fost el oare şi scenaristul filmului? Bineînţeles este greu să vorbim de vreun scenariu *stricto sensu* într-un film documentar; dacă se pune însă problema schemei de bază sau planul viitoarei opere, aici bagheta autorului a fost predată de Karl Freund celui de al treilea realizator al *Simfoniei* — Carl Mayer. Numele lui Carl Mayer, autorul scenariilor celor mai mari filme germane din epoca expresionistă, ca de pildă *Cabinetul Doctorului Caligari*, *Scara de serviciu*, *Cioburi*, *Vanina*, *Ultimul om* etc; nu figurează însă nici în programul de film, nici în generic, nici pe afişele filmului lui Walter Ruttmann. Ştim însă sigur că nimeni altul decît Carl Mayer a iniţiat ideia de a face un film despre viaţa Berlinului şi tot el a fost autorul primei concepţii aşternute pe hîrtie, a unui asemenea film experimental. Astfel încît *Berlin, simfonia marelui oraş* este opera a cel puţin trei autori principali, în ordinea cronologică a participării lor: Carl Mayer, Karl Freund şi Walter Ruttmann. În ultima etapă, cea a proiecţiei filmului, se va asocia şi un al patrulea autor — compozitorul Edmund Meisel.

Pe baza numeroaselor surse istorice, după aproape patruzeci de ani cîţi s-au scurs de la data premierei berlineze, astăzi ştim cu certitudine că această colaborare nu a fost de loc fericită şi nu s-a bazat pe un acord şi o înţelegere reciprocă. De fapt ei s-au împărţit în două „tabere": pe de o parte Freund şi Mayer, pe de alta — Ruttmann şi Meisel. Primul care a abandonat — ca să folosim terminologia sportivă — încă în etapa preliminară, a fost Mayer. Nu a putut să găsească un limbaj comun cu Ruttmann. Simţea că regizorul din relatarea propusă de el asupra vieţii unor oameni obişnuiţi, va face o simfonie vizuală. Şi aici nu era vorba de aşa ceva. Cînd în anul 1925, stînd în faţa cinematografului „Ufa Palast am Zoo" şi urmărind circulaţia de pe stradă, Mayer s-a gîndit pentru prima oară la filmul berlinez, l-a văzut în vis ca un tablou al vieţii colectivităţii compuse din mai multe milioane de oameni. Nu-l mai satisfăceau acele „Kammerspiele", povestiri despre personaje individuale, închise în interioare de platou, izolate de lume, care reprezentau eroii scenariilor sale de pînă atunci. Sub influenţa cinematografiei sovietice şi în special după *Crucişătorul Potemkin* el visa o epopee, spaţii deschise şi mase de oameni. Acestor idealuri trebuia să corespundă viitorul film despre Berlin. Nu ştim în ce împrejurări şi în ce moment s-a ajuns la o ruptură între Mayer şi Ruttmann. Ştim doar că autorul scenariului a cerut retragerea numelui său de pe copia şi de pe materialele de reclamă.

Karl Freund a înţeles despre ce este vorba şi ce a dorit prietenul lui, Carl Mayer. Şi el, ca şi autorul scenariului *Ultimul om* era obosit, să adăugăm chiar plictisit, de munca în studiou. Acum, rătăcind pe străzile şi prin pieţele berlineze, cel mai adesea cu aparatul de filmat ascuns într-o valiză, sau mascat după prelata camionului, descoperea orizonturi noi, posibilităţi nelimitate de a surprinde „viaţa pe viu", de a o înscrie fără machiaj şi lumini de rampă pe pelicula de film. Omul care datora rangul său artistic în profesiunea cinematografică muncii pe platoul de filmare constata acum în mod public: „Reportajul este unicul gen de filmare cu adevărat artistic. Numai el poate reda viaţa pe ecran".

O cu totul altă concepţie în această privinţă avea Walter Ruttmann care a făcut primii săi paşi ca abstracţionist, căutînd în filmele schiţate de el ritm optic şi un corespondent vizual al muzicii. De data asta şi-a concentrat eforturile asupra problemelor de compoziţie, de mişcare, pe asemănările şi contrastele plastice ale imaginilor, de fapt pe toate elementele care îi permit crearea pe ecran a unui echivalent de simfonie muzicală. În această concepţie singulară rezida măreţia şi totodată slăbiciunea filmului. El fermeca pe spectatori cu ritmul şi bogăţia imaginii, fascina prin mişcare şi totodată irita prin vidul interior. Arăta Berlinul, dar de fapt, nu spunea nimic despre el. Această superficialitate şi lipsă de idei a filmului a fost poate cel mai bine definită de scriitorul polonez Józef Wittlin, în următoarele cuvinte: „Unde merg aceste trenuri, aceste automobile şi autobuze? Oare în dosul acestui iarmaroc al vieţii nu se ascunde un vid de care nu poţi fugi cu ajutorul nici unui metrou şi nici unui avion?"

Cel de-al patrulea coautor, Edmund Meisel, a scris o partitură specială pentru filmul *Simfonia marelui oraş*. Ştim din relatările presei că la premiera de la „Tauentzienpalast" a concertat o orchestră specială, compusă din şaptezeci de persoane, dirijată chiar de compozitor. În ea au fost reprezentate nu numai instrumentele clasice folosite de ansamblurile simfonice, ci şi saxofoane şi flauturi de jazz, precum şi... maşini de scris şi acumulatori. Pentru realizarea efectelor speciale, orchestra a fost plasată atît în faţa ecranului cît şi în lojile de la parter din dreapta şi stînga sălii. Critica s-a împărţit în două tabere. Hans Feld în revista de specialitate „Film Kurier" considera că această muzică este o revelaţie, deoarece nu constituie o ilustrare, ci o parte integrantă a filmului. Atît de organic inclusă, încît este greu de imaginat fără ea existenţa întregii creaţii. Pentru Feld, *Simfonia marelui oraş* a fost un clasic film sonor. Herbert Ihering, decanul criticii germane de teatru şi de film, a fost de altă părere. El considera că ritmul muzical contrazice ritmul filmului şi că muzica este un element străin. Trebuie să arătăm cu părere de rău, că tot ceea ce se referă la partea sonoră a filmului, scapă astăzi aprecierii noastre. Nu s-a păstrat partitura originală şi nimeni nu a mai încercat s-o interpreteze. Fără îndoială că sunetul din acest film este arhiimportant şi lipsa lui face, de fapt, imposibilă sau — în orice caz — incompletă o apreciere serioasă artistică.



ţele făcute de Pavlovici în însuşirea unor forme noi de expresie cinematografică, recenta sa realizare este considerată de pe acum drept una din cele mai interesante ale studiourilor iugoslave.

Pe platourile din Zagreb a fost terminat de curînd filmul *Prometeu de pe Visevica* în regia lui Vatroslav Mimica, cunoscut realizator de filme de animaţie. De astă dată e vorba de un îndrăzneţ film artistic în care, într-o manieră artistică foarte personală, Mimica îşi expune opiniile despre rolul omului în societatea noastră. Tot la „Jadran-film" s-a realizat şi *Nikoletina Bursaci* — o comedie eroică în regia cunoscutului regizor iugoslav Branko Bauer. Tema: războiul de eliberare.

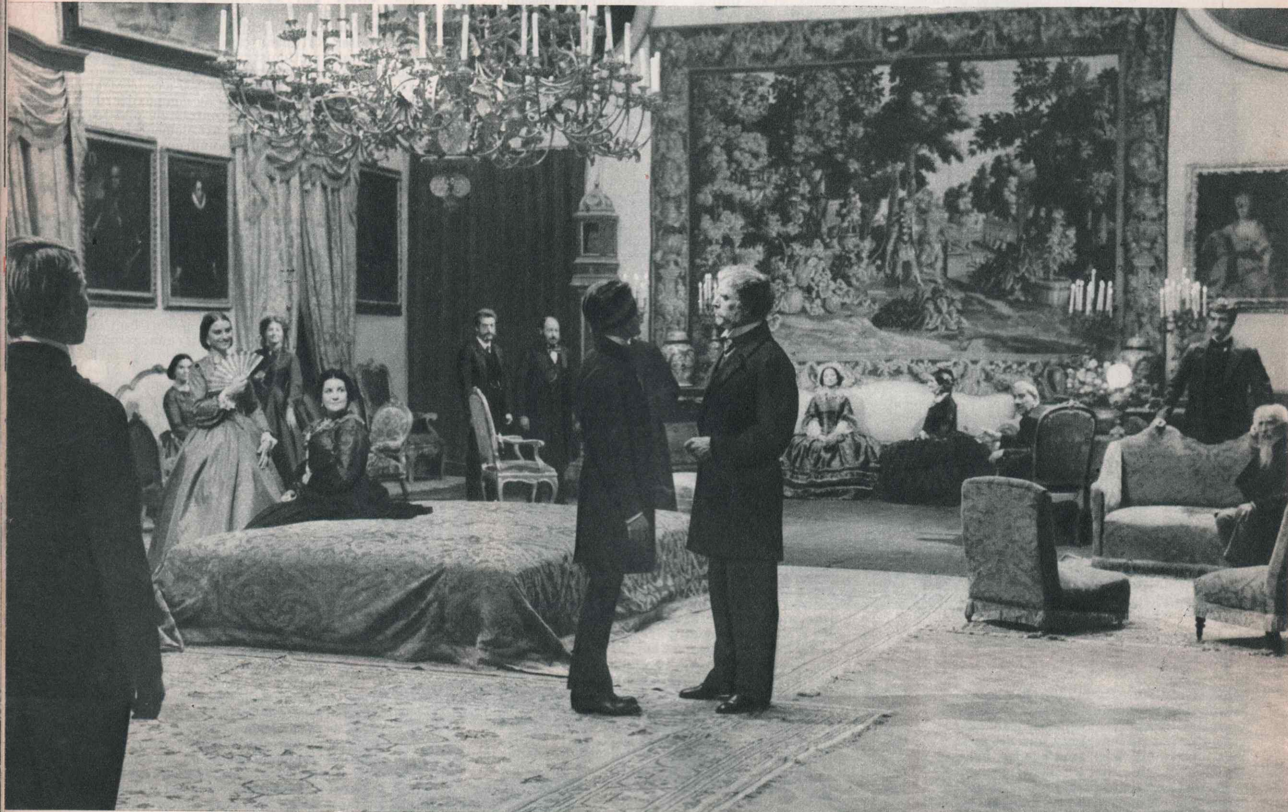
Startul a fost luat şi de alţi regizori, din care desprindem doar cîteva nume: Stole Iancovici, Igor Pretnar, Milo Djukanovici, Joca Zivanovici, Radivoie-Lola Djukici, Bosko Boskovici. Nota comună tuturor acestor realizatori o constituie faptul că, indiferent dacă este vorba de o tematică luată din trecut, din război sau din realitatea imediată, ei sînt preocupaţi să depăşească graniţele expresiei cinematografice cunoscută pînă acum în filmul iugoslav.

cinema CORESPONDENȚA

Marcel Martin ne scrie de la Paris

TENDINȚE NOI ÎN CINEMATOGRAFIA CONTEMPORANĂ

Burt Lancaster (contele de Salina) și Alain Delon (Tancredi) în timpul scenei balului din *Ghepardul.*





Moment din *Noaptea* de Antonioni, interpretat de Jeanne Moreau și Marcello Mastroianni.

De cîțiva ani încoace, cinematografia mondială este pe cale să se schimbe, de fapt s-a și schimbat. Dacă „noul val" francez a fost manifestarea cea mai vizibilă, dar și cea mai importantă a acestei evoluții, dacă influența lui s-a făcut simțită cam peste tot în lume atît ca ferment cît și ca factor revelator, nu putem uita nici aportul considerabil adus de Antonioni în definirea noii fațete a cinematografiei contemporane și nici rolul profund jucat de diferitele tendințe care s-au numit pe rînd „cinéma vérité" în Franța, „free-cinema" în Anglia și școlile similare din Canada și Statele Unite.

Iată deci un evantai de tendințe și influențe care par a fi la prima vedere foarte vaste și foarte disparate. Care este numitorul lor comun? Dorința de *autenticitate*.

Pe plan dramatic și moral, adevărul este aspectul complementar al acestei autenticități pe care creatorii o caută în construcția operelor lor și în analiza caracterelor. E fără îndoială destul de dificil și de arbitrar să formulezi reguli generale în artă, fiecare tendință nefiind altceva decît suma cazurilor particulare: totuși, această dorință de autenticitate îmi pare a fi, în orice stare de lucruri, la baza tuturor manifestărilor actuale ale noii cinematografii.

De ce?

De ce această nevoie de autenticitate? Dacă se consideră articolul lui François Truffaut — „O anu-

mită tendință în cinematografia franceză" — apărut în revista „Cahiers du Cinéma" în anul 1954, ca o declarație de război din partea a ceea ce urma să fie „noul val", se înțelege lesne ce anume suscita furia tinerilor mînioși împotriva vechii cinematografii (le cinéma de papa): aceasta se înțepenise într-o dramaturgie sclerozată care continua să se supună unor reguli tradiționale ale dramaturgiei teatrale și care, consecință încă mai nefastă, introducea o falsă viziune asupra problemelor și oamenilor. Este adevărat că marea majoritate a filmelor se supunea (și se supune încă) următoarei reguli, moștenite din mileniile istoriei teatrului: să se povestească o narațiune fondată pe o *progresiune* de *noduri* dramatice care să ducă spre un *deznodămînt* ce aduce o *soluție* și o *moralitate*. Iar toate acestea, urmărind cu strictețe, adeseori, cele trei unități: de timp, de loc și de acțiune. Dramaturgia tradițională se rezumă în mod esențial la aceste două componente: *o intrigă* și nenumăratele *fire* adiacente.

Artă a povestirii, cinematografia trebuia firesc să se supună legilor obișnuite ale povestirii, ale construcției și articulațiilor sale. Întrucît am scris 300 de pagini despre limbajul cinematografic, poate că nu voi fi suspectat de a subestima cinematografia ca un extraordinar vehicul intelectual. Nu voi fi decît mai îndreptățit să constat la ce scleroză poate ajunge filmul dacă se consideră imaginea ca un simplu mijloc de a transmite idei. Aici rezidă motivul principal și cel mai profund al actualei revolte a noii cinematografii. În celebrul său manifest din 1948 în favoarea *aparatului de filmat-stilou*, Alexandre Astruc denunța cinematograful-spectacol și afirma că filmul va putea deveni în sfîrșit „un mijloc de exprimare la fel de suplu și de subtil ca și limbajul scris". Împotriva spectacolului, împotriva „anecdoticei imediate", Astruc revendica o libertate de expresie și de stil care e cea a unui Antonioni, de pildă, la care cinematograful, eliberat în sfîrșit de opreliștile tradiției teatrale, se îndreaptă spre spațiile largi ale libertății romanești. Și nu e fără îndoială întîmplător că revoluția „noului val" francez s-a petrecut paralel cu cea a romanului.

Să amintim și de influența televiziunii. Prezentînd spectatorului un adevăr brutal, direct, epidermic fără îndoială dar înzestrat cu o putere de convingere inegalată, imaginea televiziunii i-a redat gustul autenticității, a unei traduceri mai imediate și mai izbitoare a realității. Acest gust s-a combinat perfect cu voința tinerilor cineaști de a arăta viața așa cum apare ea tinerei generații prin intermediul problemelor specifice vîrstei lor și cu acea luciditate amară și dezabuzată pe care ei înțelegeau s-o aplice lumii și oamenilor. Nu trebuie să uităm totuși că aceste exigențe nu sînt cu totul noi și că ele s-au manifestat acum 15 ani în neorealismul italian. După zdrobirea fascismului, nevoia de adevăr politic și moral se traducea, la nivelul creației artistice, printr-o nevoie asemănătoare de adevăr realist în reprezentarea lumii înconjurătoare. Acesta a fost terenul, fundamentul chiar aș zice, al oricărei expresii adevărate. Dar neorealismul a evoluat, s-a diversificat într-o multitudine de tendințe care oscilau între sentimentalismul lui Zavattini și teatralismul lui Visconti, revenind în același timp, puțin cîte puțin, la regulile tradiționale ale spectacolului.

Cum?

La baza mijloacelor artistice prin care se exprimă această voință de autenticitate pe care am definit-o mai sus, stau metodele de filmare ale neorealismului, munca în exterior și o anumită improvizație. Dar nici aici nu trebuia generalizat sau sistematizat. Exterioarele și improvizația nu sînt condiții nici necesare și nici suficiente pentru a reda autenticul: să spunem mai degrabă că există un fel de coincidență, o anumită convergență între ele.

Pe de altă parte, în ceea ce privește dramaturgia, *desdramatizarea* e la ordinea zilei. În legătură cu aceasta, trebuie subliniat că această tendință este mai puțin răspîndită decît ar lăsa să se creadă importanța pe care a căpătat-o în nomenclatura conceptelor care definesc noile curente. De fapt, numai la Antonioni ea a atins un anumit grad de dezvoltare care să aibă valoare demonstrativă. În orice caz, desdramatizarea constă în a arunca la coș orice viziune dramatizantă a evenimentelor (obținută în general prin recurgerea la situații privilegiate și simbolice, la lovituri de teatru demonstrative) și a arăta viața așa cum este, cu slăbiciunile și calitățile ei, cu epocile ei de plictiseală dar și cu vîrfurile de criză. Și pentru că intervine întotdeauna decupajul, adică alegerea materialului, evenimentele sînt alese nu în funcție de valoarea lor figurativă (semnificația lor eventuală neieșind la suprafață decît în planul doi și aceasta răzbătînd printr-o carapace de aparență brutală și directă) ci așa cum ni se prezintă ele nouă, nealese, nedecantate, neinterpretate.

Și iată-ne ajunși la al treilea aspect al metodelor noii cinematografii, stilul, scrierea cinematografică. Pudovkin vedea în montaj fundamentul artei cinematografice și scria că „montajul este inseparabil legat de ideia care analizează, critică, unește și generalizează". Toată cinematografia sovietică, concepută ca o armă de luptă ideologică, se sprijină pe această viziune concepționalistă a montajului și a practicat-o cu o forță inegalată. Cu timpul, la un nivel mai puțin specific de utilizare, montajul a rămas un mijloc de demonstrație prin excelență. Cînd Eisenstein juxtapunea în *Greva* împușcarea greviștilor de către armata țaristă și înjunghierea animalelor într-un abator, efectul său de „montaj atractiv" avea o inegalabilă forță de convingere. Cinematograful de azi respinge acest tip de montaj, ca și orice fel de montaj, în numele unei viziuni simple, directe, autentice a lumii.

Pe aceeași linie transformatoare, cinematograful nou respinge muzica dramatizantă în favoarea partiturilor abstracte, neutre, nonafective, împrumutate de la clasici (Bach și Vivaldi în deosebi), sau scrise de compozitori ca Giovanni Fusco (autorul partiturilor din filmele lui Antonioni și din filmul *Hiroșima dragostea mea)*, care au înțeles că muzica de film trebuie să se mărginească să creeze o atmosferă estetică în loc să parafrazeze, cuvînt cu cuvînt, conținutul imaginii. Spectatorul nu trebuie atras în capcana afectivității sau a pasiunii, ci trebuie lăsat liber și singur judecător al filmului.

Spre ce?

Acestea mi se par a fi trăsăturile dominante a ceea ce se face cu adevărat nou actualmente în producția mondială.

Este de la sine înțeles că cineastul nu e doar o mașină de înregistrat. El își alege elementele pe care le filmează și propune o semnificație, eventual un mesaj. Dar, în noua perspectivă, el o face cu maximum de obiectivitate, cu respect pentru documentul brut, pentru realitatea înconjurătoare vie și complexă. Mai întîi conferind imaginii cea mai mare autenticitate posibilă. Cinematograful comercial aduce un omagiu naiv acestei preocupări atunci cînd pretinde să dea filmului un coeficient maxim de autenticitate recurgînd la gigantismul punerii în scenă, lățimii ecranului sau culorii. El nu înțelege că, de fapt, culoarea este un element de irealitate și nu de realism și că proporțiile gigantice ale spectacolului duc la distrugerea existenței estetice a operei. Pe scurt, să spunem că se constată o restaurare a valorii plastice a imaginii în detrimentul capacității sale de vehicul intelectual. Lumea se impune percepției noastre prin intensitate, prin penetrarea imaginii plastice care ne este redată astfel mai mult decît prin intermediul reconstrucției, a conceptualizării tradiționale.

Fără îndoială că spectatorul este chemat să facă un efort de înțelegere. El nu trebuie să regrete că e considerat un adult și că se face apel la inteligența sa (mai mult chiar, la sensibilitatea sa: Resnais, în orice caz, se adresează mai mult sensibilității estetice a spectatorului). Distribuitorii intră în panică în fața unor asemenea filme, proclamă sus și tare că publicul nu le gustă și, pentru mai multă siguranță, fac reclamă unui *Opt și jumătate* (film în alb-negru) colorînd unele imagini mai „atractive" înainte de a-l prezenta în provincie (în Italia, de pildă).

Realizatorii „moderni" sînt mai degrabă afectivi decît cerebrali, ei înțeleg să arate mai mult decît să demonstreze, ei practică un cinematograf de cineaști și nu unul de scenariști, fotogenia și arma lor esențială iar imaginea tinde să redevină principiul de bază al exprimării lor vizuale în detrimentul montajului. Ar mai fi loc (eu însă nu o voi face aici) să se stabilească anumite comparații între evoluția cinematografiei și cea a altor arte. Ținînd seama de întîrzierea estetică a celei de a șaptea arte în raport cu celelalte, s-ar putea apropia evoluția sa actuală de cea a muzicii (desdramatizarea instaurată de Debussy), iar părăsirea melodiei, a picturii (regresul figurativului în favoarea abstractului, în care tabloul devine un scop în sine) de roman (nașterea școlii „obiective") și de teatru, unde asistăm la izbucnirea progresivă a verbului la un Ionescu sau Beckett și la pulverizarea lui completă la un Roland Dubillard sau Witold Gombrowicz.

Este oare această evoluție efectul unei mode trecătoare sau manifestarea unei tendințe mai profunde? Viitorul ne va răspunde la această întrebare. Bineînțeles că această evoluție a cinematografiei nu condamnă de fel capodoperele trecutului, dar dă alarma unei anumite cinematografii care se complăcea într-un patetic dramatizant și în vechi rețete de regie ale căror prost gust te amețea. Evident că cinematograful continuă și va continua să-și aibă publicul său iar viitorul lui nu pare deloc a fi compromis: dar așa cum se prezintă el acum, este din punct de vedere moral și estetic condamnat.

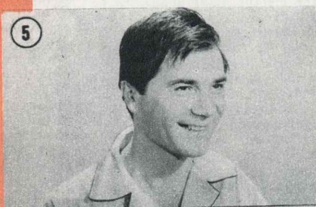
Marcel MARTIN

Richard Harris în filmul „Viața sportivă" al lui Lindsay Anderson

instantanee









În studiourile de la Buftea, cineaştii formează noi familii — echipele filmelor din 1965. Tehnicienii, operatorii, regizorii, dar mai ales actorii sînt stăpîniţi de emoţia ultimelor pregătiri pentru filmare. Pe aceştia din urmă, ochiul ciclopic al aparatului fotografic i-a surprins cu gestica eroilor cărora le vor da viaţă.

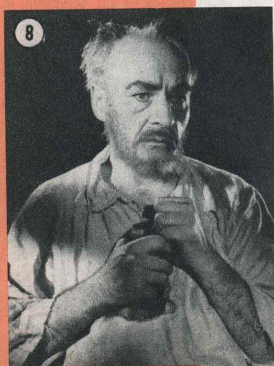
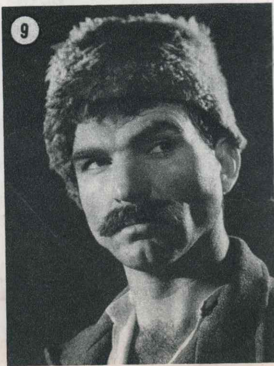
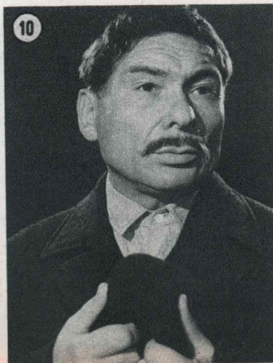
Regizorul Geo Saizescu, aflat acum... *La porţile pămîntului*, le-a deschis pentru o clipă (desigur în mod confidenţial), pentru a ne arăta patru dintre principalii interpreţi ai filmului al cărui scenariu este semnat de D.R. Popescu. În rolul lui Romulus — geolog — *Sebastian Papaiani* (foto 1), alături de Florina Luican (foto 2), studentă în rol ca şi în viaţă, formează un cuplu care pare agreabil. *George Constantin* (foto 3) interpretează pe geologul şef... George. *Dem Rădulescu* în rolul ciobanului (foto 4) încheie acest cvartet.

Unul din debuturile anului 1965 în regia de film artistic îl înscrie documentaristul Virgil Calotescu, cu *Cinci minute de gîndire* (scenariul Ion Băieşu). Se vorbeşte însă şi de un alt titlu: *S-a întîmplat ieri*. În rolurile principale: *Ion Bessoiu* (foto 5), interpretînd pe doctorul Şerban, *Luminiţa Iacobescu* (foto 6), cunoscută din filmul *Tudor* şi deţinînd aici rolul sorei medicale Ileana, *Silviu Stănculescu* (foto 7) interpretînd pe doctorul *Şerban*.

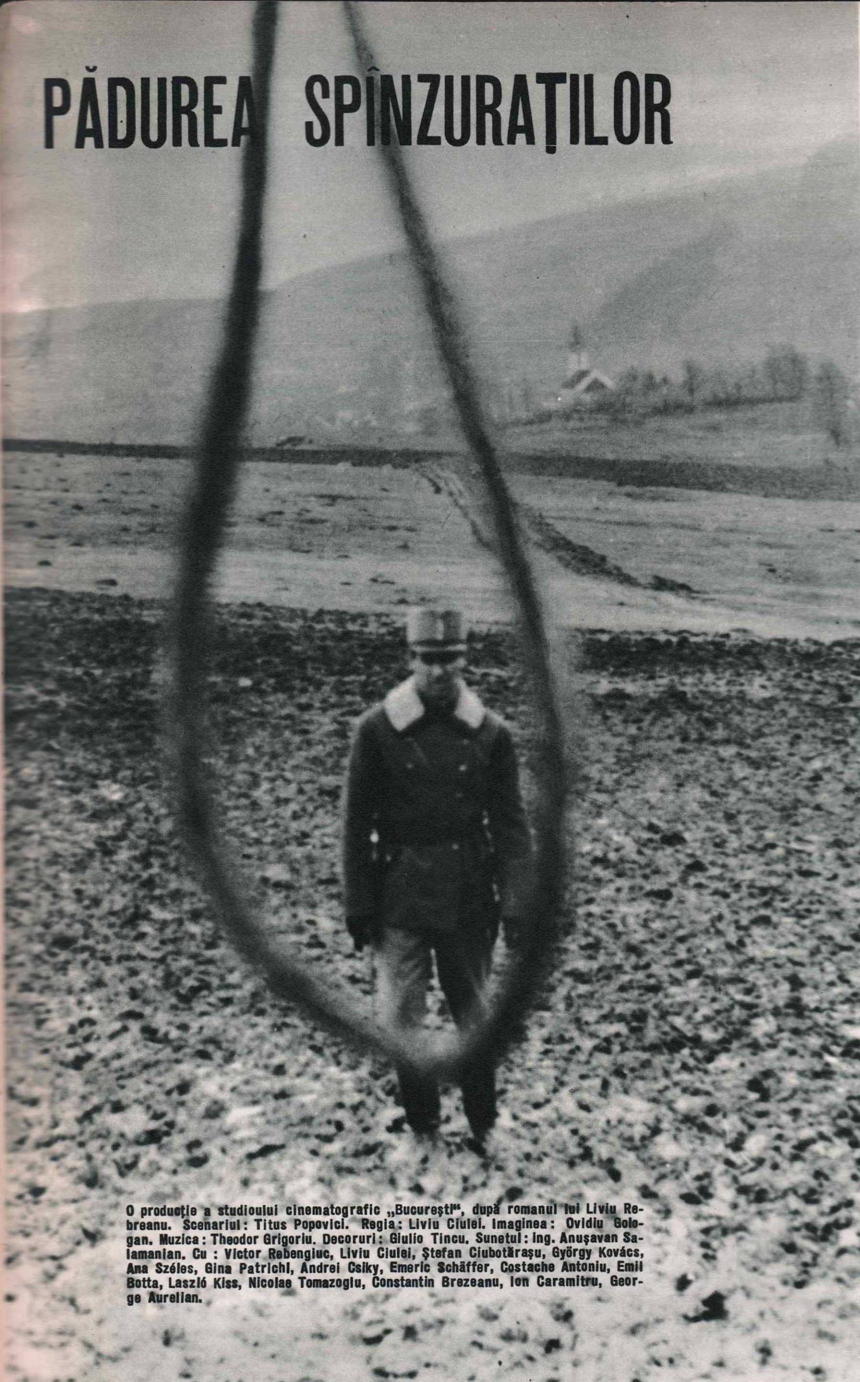
Prezent în producţia cinematografică a anului 1965, filmul-frescă *Răscoala*, în regia lui Mircea Mureşan, întruneşte o distribuţie prestigioasă. Fără a etala vreo preferinţă, am ales patru chipuri de eroi interpretaţi de: *Emil Botta* — Anton Nebunul (foto 8), *Ilarion Ciobanu* — Petre Petre (foto 9), *Colea Răutu* (foto 10) în rolul arendaşului Cosma şi *Sandu Sticlaru* (foto 11), în rolul plutonierului major.

Alte nume — dintre cele mai cunoscute — ale ecranului romînesc, completează lista interpreţilor ce vor da viaţă pe ecran paginilor scrise de Liviu Rebreanu.

P. IORDĂNESCU


PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR



O producție a studioului cinematografic „București", după romanul lui Liviu Rebreanu. Scenariul: Titus Popovici. Regia: Liviu Ciulei. Imaginea: Ovidiu Gologan. Muzica: Theodor Grigoriu. Decoruri: Giulio Tincu. Sunetul: ing. Anușavan Salamanian. Cu: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciubotărașu, György Kovács, Ana Széles, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Emeric Schäffer, Costache Antoniu, Emil Botta, Laszló Kiss, Nicolae Tomazoglu, Constantin Brezeanu, Ion Caramitru, George Aurelian.













■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017



cinema

nr. 2 (26)

revista lunară de cultură cinematografică

